J. G. Albrechtsberger's

sämmtliche

Schriften

über

Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst;

zum Selbstunterrichte.

Dritter Band.

Zweyte, umgearbeitete und sorgfältig revidirte Auflage.



Wien.

Verlag der k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhandlung

des

Tobias Haslinger.



Albrechtsberger's Werke.

Druck von A. Strauß's sel. Witwe.

J. G. Albrechtsberger's
sämmtliche
Schriften
über
Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst;
zum Selbstunterrichte.

Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen,

und einer

kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel,

nebst Beschreibung aller bis jetzt gebräuchlichen Instrumente,

vermehrt und herausgegeben

von seinem Schüler,

Ignaz Ritter von Seyfried.

Zweyte, sorgfältig revidirte Auflage.

Dritter Band.

Mit 136 Notenbeyspielen.



Wien, bey Tobias Haslinger,

k. k. Hof- und priv. Kunst-, und Musikalienhändler.

Dritter Band.

Anweisung zur Composition.

Inhalt

des dritten Bandes.

Seite

§. 27. Von der Fuge mit einem Choral 1
- 28. Vom doppelten Contrapuncte in der Octave oder Quint-Decime 11
- 29. Vom doppelten Contrapuncte der Decime oder Terz . 29
- 30. Vom doppelten Contrapuncte der Duodecime oder Quinte 52
- 31. Von den Doppelfugen 70
- 32. Vom Canon 85

Anhang.

Von dem Kirchen-, Kammer- und Theater-Style 136
Kurze Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente sammt ihren Tonleitern 145
Kurze Anleitung zum Partitur-Spiel 189
Biographie Albrechtsbergers 195
Verzeichniß dessen Schüler 199
Verzeichniß dessen Werke 200

§. 27.

Von der Fuge mit einem Choral.

Zu einer Fuge über einem Choral nimmt man gern per **Figuram Diminutionis** (durch die Verkleinerung) einige Noten aus dem Choral selbst zum Hauptsatze, und läßt ihn in den drey ersten Stimmen, wie in einer andern gemeinen Fuge, nach einander eintreten, bis endlich die vierte Stimme mit dem Choral-Gesange sich vereinigen kann. Wenn dieser im Haupttone angefangen worden ist, nimmt ihn bey guter Gelegenheit eine andere Stimme in der Oberquinte oder Unterquarte, kurz, in der Dominante. So oft man aber den Choral hören läßt, müssen die andern Stimmen mit Nachahmungen dagegen arbeiten. Man kann eine solche Fuge bisweilen auch in die Enge führen, und andere contrapunctische Künste und Zierlichkeiten anwenden. z. B.

Fuga in G-dur.

Moderato. Choral.

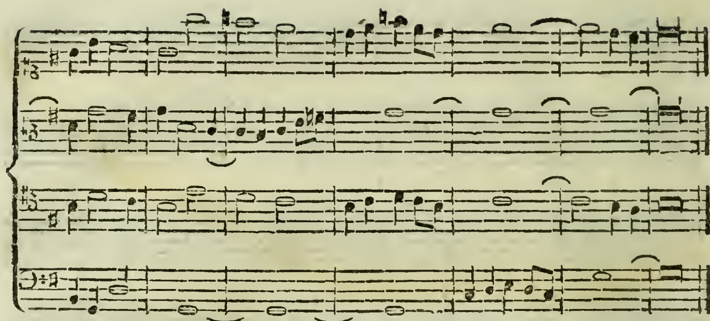
NB.

Choral.

Choral.

Inversio (Umkehrung.)

*



(Das NB., Seite 2, im Tenor, bezieht sich auf jene Ausnahme, den Wiederschlag des Thema anstatt mit einer ganzen, verkürzt, mit einer halben Note einzuführen.)

Es gibt auch Fugen, in welchen nur eine Stimme allein den Choral hören läßt, wobey die übrigen Stimmen ebenfalls, dem zierlichen Contrapuncte gemäß, in Nachahmungen gesetzt sind; ein dergleichen gutes Beyspiel ist das Ave Maria von Fux. Will man aber zu einem Choral, den eine Stimme allein singt, nicht fugenmäßig arbeiten, so ist es genug, ihn mit den übrigen Singstimmen oder mit den Violinen und der Orgel in Nachahmungen gut contrapunctisch auszuführen, wie folgende zwey Beyspiele zeigen.

Hymnus.

Canto. Choral.

A - ve — ma - ris — — stel - - -

Alto.

A - ve ma-ris stel - - la, ma - ris stel-

Tenore.

A - ve ma-ris stel - la, a - ve ma-

Basso.

A - ve ma - ris stel - - la, ma - ris

Organo. T. 7 6 ♮2 — 6 2 7

- - - - la, De - i Ma - - -
la, stel - la, De-i Ma-ter al - - ma,
ris stel - - la, De - i Ma-ter, al-
stel - - - la, De - i Ma - ter, De - i Ma - ter
4 ♮ ♮ 1 1 10 10 8 3 7 3 ♮ 6 6 —
ter al - ma, at - que sem - per Vir-
De-i Ma-ter al - ma, at - que
ma, Dei Ma-ter al - ma, at - que sem - per Vir - go,
al - - ma, at - que sem - per, at - que
6 — 6 3 6♭ 4 2 6 1 5 6 5♭ 5 — —
go, — — — — — — — fe-
sem - per, at - que sem-per Vir - go, fe - lix
at - que sem-per Vir - - go, fe - lix
sem - per, at-que sem-per Vir - go, fe-
6 6 6 5 9 6 4 3 3 — 5 3 —

lix coe - li por - - ta.

coe - li por - - - - ta.

coe - li por - - - - ta.

- lix coe - li por - - ta.

6 ♭9 8 7 6 5
♭7 ♭ ♮ 4 4 — ♮3 2 ♮

Fuge mit einem Choral.

Andante. Von Joh. Seb. Bach.

Ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich lasse dich nicht, nicht,

Ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich las-se dich

Choral.

Weil du mein

nicht, nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich lasse dich

nicht, nicht, nicht, nicht, nicht, ich lasse dich nicht, nicht,

Ich lasse dich nicht, ich lasse dich nicht, ich lasse dich

Gott und Va - - ter

nicht, nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, nicht,

nicht, ich las-se dich nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich lasse dich

nicht, ich las-se dich nicht, nicht, ich las-se dich nicht, ich las-se dich

bist. So

nicht, nicht, du se - - - - - gnest mich denn, du

nicht, ich lasse dich nicht du se - - - - gnest mich denn, du se-

nicht, ich lasse dich nicht, du se - - - gnest mich denn,

weiß ich, daß mich nie ver-

se - - gnest mich denn, du se - - - - gnest mich

-gnest, du segnest mich denn, du se - - - gnest mich

du se - - gnest mich denn, du se - gnest mich

gißt,

denn, du se - gnest mich denn; ich las-se dich

denn, du seg-nest, du se - gnest, ich las-se dich nicht,

denn ich lasse dich nicht, ich las-se dich

dein

nicht, du se - gnest, du se - - gnest mich denn, du se-

nicht, nicht, du se - - - - gnest mich denn, du se-

nicht, du se - - - gnest, du se - gnest mich denn, du

vä - ter - li - - ches Herz.

- gnest, du se - - - gnest mich, du segnest, se - gnest mich

- - - - - - - - - - gnest, du se - - gnest mich

se - - - - - gnest mich denn, du segnest, se - gnest mich

Ich

denn, mein Je - su, mein Je-su, mein Je - su! Ich lasse dich

denn, mein Je - su, mein Je-su, mein Je - su!

denn, mein Je - su, mein Je-su, mein Je - su! Ich lasse dich nicht, ich lasse dich

Staub und Er - - de

nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich lasse dich nicht, nicht,

Ich lasse dich nicht, ich las-se dich nicht, nicht, ich las-se dich

nicht, nicht, nicht, ich las-se dich nicht, ich lasse dich nicht, nicht,

ha - - be hier ja

du se - - gnest mich denn, du se-

nicht, du se - gnest mich denn, du se - - gnest, du

nicht, du se - gnest mich denn,

kei - - nen Trost als

- gnest, du se - - - gnest mich, du se - gnest,

se - gnest, du se - - - - - - - gnest, du

du se - - - - - - - - gnest mich

nur bey dir — —

se - gnest mich, du se - gnest mich denn, du se - gnest, du

se - - - gnest mich denn, du se - gnest mich

denn, du se - gnest mich denn, du se-

— — — — — —

se - gnest, du se - gnest mich denn!

denn, du se - gnest mich denn!

- - - - gnest mich denn!

Die wirksamsten Choralfugen sind jene, in welchen das Choral-Thema stets in ganzen, oder doch in Noten von schwererer Geltung einherschreitet, als diejenigen sind, so die fugirend begleitenden Stimmen erhalten. Denn nur durch solch contrastirende Verbindung tritt das Hauptmotiv jederzeit klar, verständlich und gewichtig hervor, während im entgegengesetzten Falle, wenn alle Stimmen in ähnlichender Figurirung sich bewegten, das Ohr nimmer im Stande seyn würde, die Choral-Melodie, welche in allen Wiederschlägen prädominirend seyn sollte, beym jedesmahligen Eintritt vernehmlich zu erfassen. Diese Gattung ist vorzugsweise in Kirchenstücken und Oratorien mit großem Erfolge anwendbar; wenn z. B. ein Satz ganz regelmäßig als einfache Fuge durchgeführt wurde, so kann man unerwartet im Verlauf ein solches Choral-Thema einweben, wodurch das Ganze, neu belebt, einen großartig erhebenden Aufschwung erhält. Musterbilder finden sich bey guten Meistern älterer und neuerer Zeit.

§. 28.

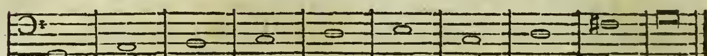
Vom doppelten Contrapuncte in der Octave, oder Quint-Decime.

Alle Arten der doppelten Contrapuncte unterscheiden sich von den einfachen im Wesentlichen dadurch, daß bey diesen zu einer vorhandenen, beybehaltenen Stimme neue Begleitungs-Intervalle gesetzt werden; bey jenen hingegen beyde Stimmen unverändert bleiben, und die veränderte Harmonie bloß durch die veränderte Stellung erzielt wird. — Der in diesem Paragraphe zu erklärende doppelte Contrapunct der Octave entsteht demnach aus der Umkehrung zweyer Stimmen, von welchen die Eine, welche z. B. früher, im Entwurfe, den Baß bildete, jetzt als Oberstimme um eine Octave höher gelegt, die andere aber unverändert zur Grundbasis herabversetzt wird. Mittelst einem solchen Stimmen-Austausch müssen sofort die Intervalle in folgender Proportion erscheinen:

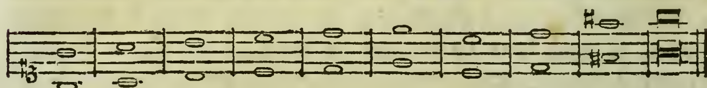
Der	Einklang,	1	wird	in der	Verkehrung	zur	Octave,	8;
Die	Secunde,	2	„	„	„	„	Septime,	7;
„	Terz,	3	„	„	„	„	Sexte,	6;
„	Quarte,	4	„	„	„	„	Quinte,	5;

die Quinte, 5 wird in der Verkehrung zur Quarte, 4;
„ Sexte, 6 „ „ „ „ „ Terz, 3;
„ Septime, 7 „ „ „ „ „ Secunde, 2;
„ Octave, 8 „ „ „ „ zum Einklange, 1;

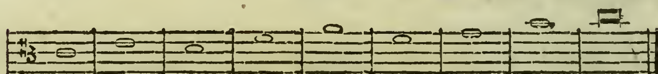
Die also erhöhte Octave heißt Octava acuta, die erniedrigte aber Octava gravis; z. B.



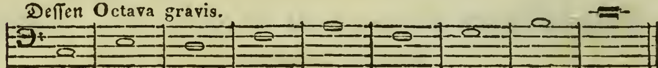
Octave, oder Quint-Decime desselben; Octave oder Quinta decima acuta.



Oder:



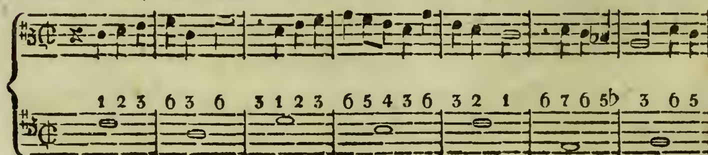
Dessen Octava gravis.



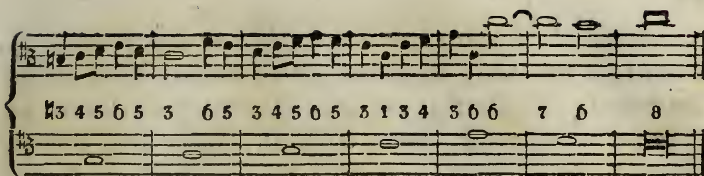
Es liegt in der Natur der Sache, daß durch diese Verkehrung die verminderten Intervalle zu übermäßigen, die kleinen zu großen, und umgekehrt, die großen zu kleinen, und die übermäßigen zu verminderten sich umwandeln. Die Non-Ligatur ist aus dem Grunde hier verbothen, weil im echten Contrapunct der Octave aus 9, 8 = 2, 1, in jenem der Quint-Decime hingegen 7, 8 hinab, durch Auflösung entstände.

Von den beyden hier folgenden Beyspielen ist das erste gut, das zweyte jedoch fehlerhaft.

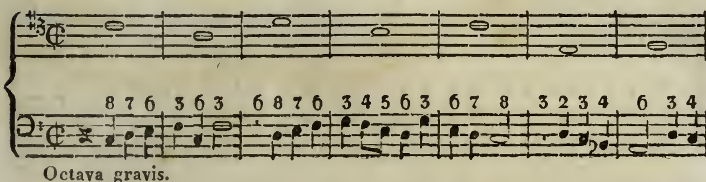
Nr. 1. Satz. Contrapunct.



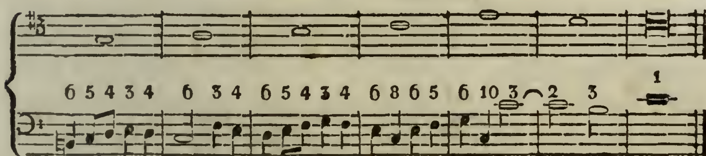
Choral.



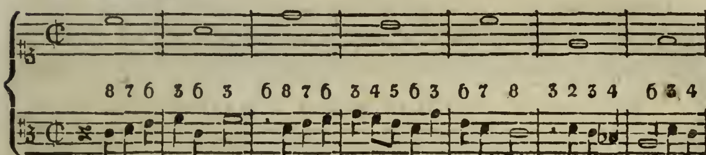
Choral. Verkehrung oder Evolutio in Octavam gravem.



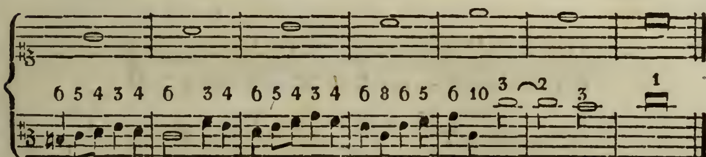
Octava gravis.



oder: Octava acuta.



Verkehrung oder Evolutio in Octavam acutam.



Die Verkehrung der Oberstimme in die Octave hinab (wo sie nun zur Unterstimme, die andere aber in ihrer vorigen Lage zur Oberstimme wird) heißt, wie schon gesagt, lateinisch Inversio oder Evolutio in Octavam gravem. Die Verkehrung der Unterstimme in die Octave hinauf (wo sie zur Oberstimme, die andere Stimme aber, ohne Versetzung, zur Unterstimme wird), heißt Inversio oder Evolutio in Octavam acutam.

Wenn die Secunde zur None, die Terz zur Decime, die Quarte zur Undecime, die Quinte zur Duodecime, die Sexte zur Terzdecime, die Septime zur Quartdecime und die Octave zur Quintdecime wird, so taugen die Verkehrungen zum doppelten Contrapuncte der Octave nicht, wie das folgende Beyspiel zeigt.

Nr. 2. Satz. übel.

1 2 3 4 5 8 5 8 7 3 2 1 2 3 6 3 6 5 3 10 9 8 —

Hier gut.

4 7 3 2 3 1

Octava acuta.

8 9 10 11 12 15 12 15 14 10 9 8 9 10 13 10 13 12 10 3

übel.

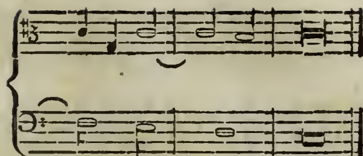
2 1 — 5 2 6 7 6 8

Oder:

8 9 10 11 12 zc.

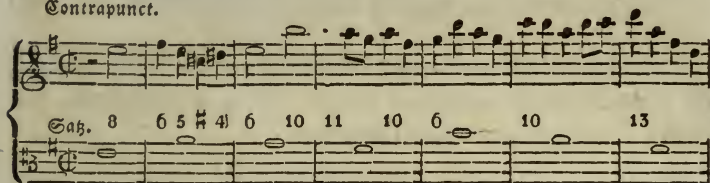
2 1 —

Octava gravis übel.

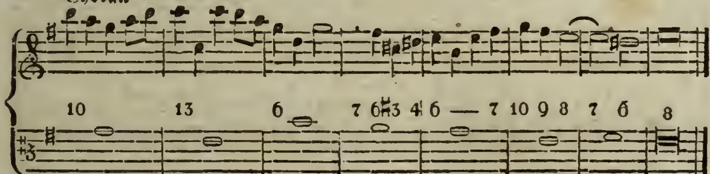


An diesen fehlerhaften Verkehrungen ist das Unter- und Übersetzen des Satzes selbst Ursache. Diese zwey Verkehrungen müßten mit einfachen Intervallen (Ziffern) nach der ersten Vorstellung des Satzes beziffert werden; mithin würde keine Veränderung der Intervalle entstehen, weil die durchgehenden Nonen hier nur erhöhte Secunden, die Decimen nur erhöhte Terzen u. s. w. sind. Will man aber dennoch aus einem solchen fehlerhaften Contrapuncte der Octave einen regelmäßigen heraus bringen (welches leichter mit Violin- als Singstimmen geschehen kann), so muß man eine von beyden Stimmen, mit welcher es thunlich ist, um zwey Octaven höher oder tiefer, nähmlich in die echte Quint-Decime versetzen, und die andere in ihrer ersten Lage lassen; oder man versetzt beyde Stimmen nur um eine Octave, die untere nähmlich um eine Octave hinauf, und die obere um eine Octave herab; z. B.

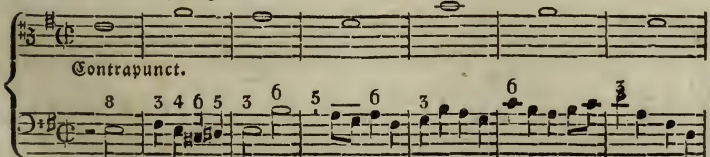
Contrapunct.



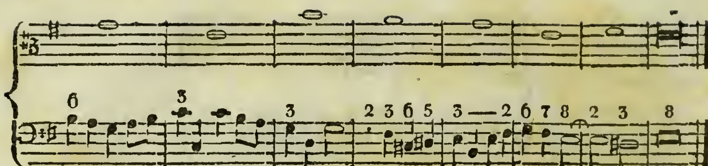
Choral.



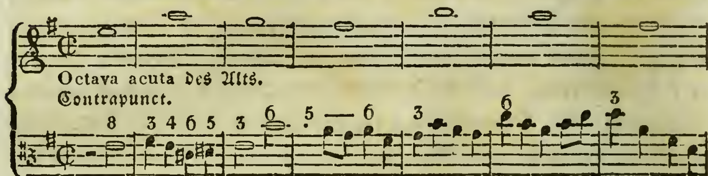
Choral. Verkehrungen.



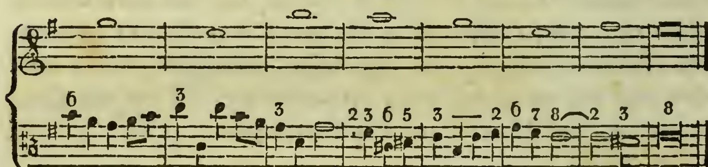
Quintadecima gravis.



Oder: Choral.

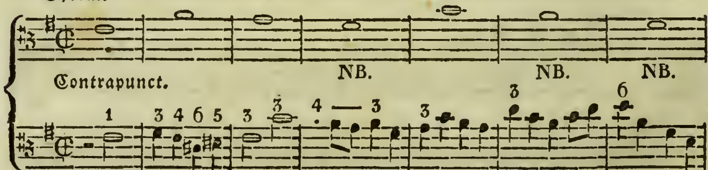


Octava gravis der Violine.

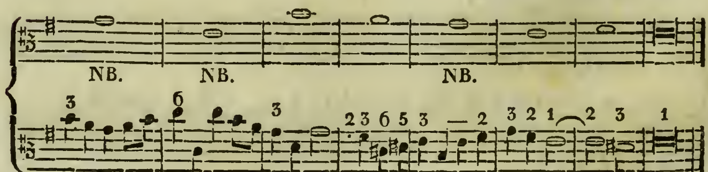


Folgende sonst gewöhnliche Verkehrungen sind fehlerhaft, weil die ersten Intervalle zusammen gezogen hier zu oft erscheinen, wie die mit NB. bezeichneten Tacte anzeigen.

Choral.



Octava gravis.



Choral in Octava acuta.

NB. NB. NB.

oder:

Erster Contrapunct.

NB. NB. NB.

Die erste Regel also zu diesem Contrapuncte ist, daß man so leicht nicht über das Intervall der Octave hinaus schreite.

Die zweyte Regel: daß man die Octave niemahls sprungweise in einer Streichnote anbringen darf, weil in den Verkehrungen der leere Einklang daraus wird. In drey- und vierstimmigen Sätzen fällt diese Regel weg.

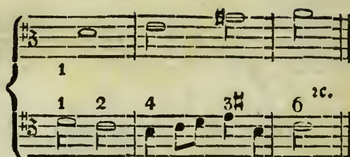
In zwey- und mehrstimmigen Sätzen ist die Octave in einer kurzen Bindung, die nähmlich nur einen halben Streich gilt, erlaubt; nicht minder im Durchgange stufenweise und sprungweise, auch im Anfange und am Ende, gleichwie der Einklang.

Die dritte Regel ist, daß man die reine Quinte nicht sprungweise, auch nicht, wenn beyde Stimmen stufenweise einher gehen, anbringe, weil in den Verkehrungen eine unvorbereitete Quarte daraus würde (siehe Nr. 1). Wohl aber ist sie erlaubt im regelmäßigen Durchgange (siehe Nr. 2), auch wenn sie in den Verkehrungen zur Quarte als Fuxische Wechselnote oder verkehrte Wechselnote (siehe Nr. 3 und 4), wie nicht minder gebunden angebracht wird, und ihre Vorbereitung einen Terzen- oder Sexten- oder Octaven-Accord erhalten hat (s. bey Nr. 5).

Nr. 1. übel. übel. übel.

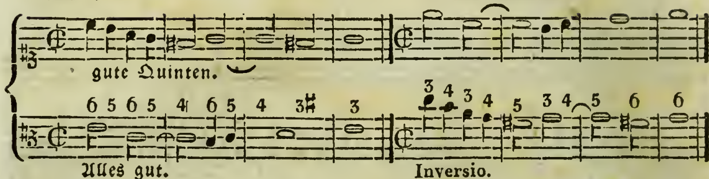
Octava gravis NB. NB.

übel

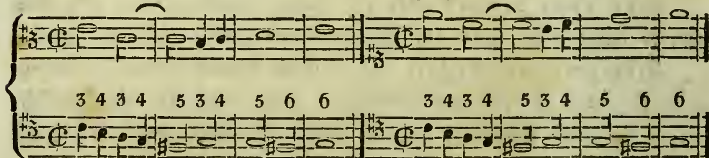


NB.

Nr. 2. Octavae acutae.

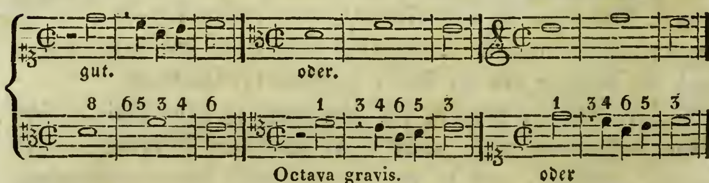


NB.

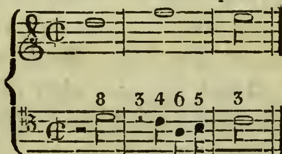


Inversio Octavae gravis. Inversio duplex.

Nr. 3. NB. Octava acuta.

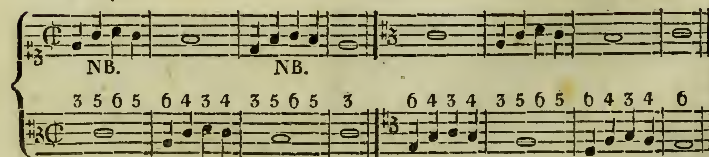


oder Inversio duplex.



oder

Nr. 4.



Octava gravis.

Octava acuta. übel.

6 4 3 4 3 5 6 5 6 4 3 4 6 3 5 8 5 3 6 4 1 4 6

ꝛc. ꝛc.

NB.NB.NB.

Nr. 5.

3 5♭3 - 5♭3 6 4 6 4 6 6 5 ♮- 6 3 4 6 3

Satz. Octava gravis. Satz. Octava gravis.

NB.

8 5 4 6 8 4 5 3 3 5 6 6 8 3

Satz. Quinta decima gravis. Satz.

6 4 3 3 8 6 6 5 6 6 8 3 3 4 3 3 8 6

Quinta decima gravis. Satz. Quinta decima gravis.

8 5 6 6♭8 3 8 4 ♭3 3 8 6♭

Satz. Quinta decima gravis.

Das NB. bey Nr. 2 mit dem Discant- und Tenor-Schlüssel bedeutet, daß man beyde Verkehrungen zugleich, nähmlich in die Octave hinauf und herab, machen darf, wenn es die Noth erheischt.

Jenes aber, unter Nr. 5, mit Alt- und Baß-Schlüssel beweiset, daß es besser sey, wenn bisweilen die Decimaquinte, um den Einklang a due zu vermeiden, gebraucht werde.

Die vierte Regel endlich ist, daß man die zwey Nonen nicht gebunden anbringe. Der Grund davon liegt, wie bereits oben erwähnt, in der unrichtigen Auflösung. Im regelmäßigen Durchgange jedoch sind beyde zuläßig. Sie werden aber hier in diesem Contrapuncte lieber als Secunden betrachtet und beziffert, gleichwie die 10. 11. 12. rc. als: 3. 4. und 5., weil man der Hauptregel dieses Contrapuncts zu Folge über die Octave nicht hinaus schreiten soll. Doch wenn eine None vorsätzlich gebraucht wird, so steht sie am besten neben der Octave oder Decime, des leichteren Überblicks wegen; z. B. 8. 9. oder 9. 10. oder 8. 9. 10. und 10. 9. 8. ist besser zu sehen und im Generalbasse zu spielen, als 8. 2. oder 2. 10. oder 8. 2. 3. und 3. 2. 8. Die Quarten, die Septimen und die Secunden sind sowohl gebunden, als im regulären und irregulären Durchgange, erlaubt. Noch ist wohl zu beachten, daß beyde Stimmen schon unter sich einen harmonisch fließenden Gesang besitzen, und bey der Verkehrung jede derselben einen regelrechten Grundbaß bildet; auch bleibt es rathsam, bereits im Concepte den Satz also einzurichten, um nöthigenfalls noch eine dritte oder vierte Ausfüllungsstimme hinzufügen zu können.

Wenn in der Haupt-Composition eines zweystimmigen contrapunctischen Satzes von dieser Gattung nur die Terz, die Sexte und die Octave immer wechselweise als Streichnoten erscheinen; wenn zwey gleiche Consonanzen, das ist, zwey Terzen oder Sexten (zwey Quinten oder Octaven bleiben ohnehin verbothen), gleich nach einander vermieden werden, und keine Dissonanz anders als durchgehend angebracht, wenn endlich nur die Seiten- und Gegenbewegung gebraucht wird, so kann eine solche Composition ganz leicht drey- und vierstimmig zugleich im Contrapuncte der Decime gemacht werden, und zwar so, daß keine freye Stimme, welche den Satz oder Gegensatz nicht hätte, nothwendig ist, und daß zugleich auch die bestimmte Tonart des ersten Satzes beybehalten wird. Dreystimmig wird sie, wenn entweder der oberen oder der unteren Stimme die Oberterz durchaus beygefügt wird; vierstimmig wird sie, wenn sowohl der oberen als der unteren Stimme die Oberterz durchaus zugesellt wird; z. B.

Hauptsatz.

a due.

8 7 6 3 6 3 4 8 3 6 5 3

ꝛc.

1 2 3 6 3 6 5 1 6 3 4 6

Octava gravis.

Decima acuta der Oberstimme.

a trè.

oder um echte Decimen zu bekommen.

Decima acuta der Unterstimme.

Decima acuta.

a quatro.

Decima acuta.

Anmerkung. So einfach und auf natürlichen Gründen beruhend diese Verfahrungsart an und für sich auch immer seyn mag, so erscheint sie dennoch nur in wenigen Fällen unbedingt anwendbar, weil nicht selten unharmonische Querstände daraus hervorgehen, indem man oft gezwungen ist, einen Leitton — die empfindliche Note — zu verdoppeln, oder Dissonanzen unrichtig zu resolviren, oder unmelodische Sprünge anzubringen, was meist in den Schluß-Cadenzen sich ereignet, weßwegen selbe auch durch freye Noten abgeändert werden müssen; demnach bleibt es immerdar empfehlenswerther, diesen, so wie die folgenden Contrapuncte mit selbstständigen, originellen Ausfüllungsstimmen zu bereichern, und zwar um so mehr, als durch jene hinzugefügte Terzen wohl eine vollstimmigere Harmonie, schlechterdings aber keine neue Melodie erzielt wird.

Man kann auch die Terzen der oberen zwey Stimmen in Sexten verkehren, welches einerley ist, weil sie abermahls von dem Contrapuncte der Octave herstammen; z. B.

Decima acuta der Oberstimme.

Decima acuta der Unterstimme.

Diese Lage oder Stellung der Harmonie ist schöner und vollstimmiger, als die vorige, weil hier statt der obigen leeren Einklänge Octaven hervor gebracht werden.

Dieses Beyspiel kann schon als eine vorläufige Lehre des doppelten Contrapunctes der Decimae acutae angesehen werden. Wollte man in diesem zweystimmigen Hauptsatze zu beyden Stimmen die Unterterz setzen, so wäre es der doppelte Contrapunct der Decimae gravis; z. B.

Satz.

NB.

Decima gravis des Soprans.

Decima gravis des Alts.

Das NB. im Tenor bedeutet, daß der Tritonus- oder übermäßige Quartensprung sowohl in diesem, als im folgenden Contrapuncte alla Duodecima, öfters geduldet werden müsse.

Hier wurde die Tonart C-dur ins A-moll verwandelt. Will man noch in mehrere verwandte Tonarten mit dem ersten Beyspiele der Oberdecimen gehen, so ist es auch erlaubt, und oft nützlich, eine Fuge zu verlängern.

Den doppelten Contrapunct der Octave braucht man also zu einem Choral, wie schon gezeigt worden, auch zu einem freyen Gesange oder Zwischensatze oder Mittelgesange, in welchem Style das Stück immer seyn mag, meisten Theils aber in Fugen, worin man ihn, so oft es möglich ist, mit dem Hauptsatze oder Gegensatze oder Zwischensatze anzuwenden pflegt. Hierüber folgen zwey Beyspiele, deren erstes aus C-dur einen Zwischensatz vorstellt, nach den zwey Versetzungen aber mit einem freyen Discant, hernach auch mit einem freyen Basse dreystimmig gemacht wird. Das zweyte Beyspiel ist eine kurze Orgelfuge in D-dur, worin der

doppelte Contrapunct der Octave durchaus, bald oben bald unten, mit dem Gegensatze beybehalten wird.

Satz.

Octava gravis.

Octava acuta.

a tre.

Freye oder Ausfüllungsstimme.

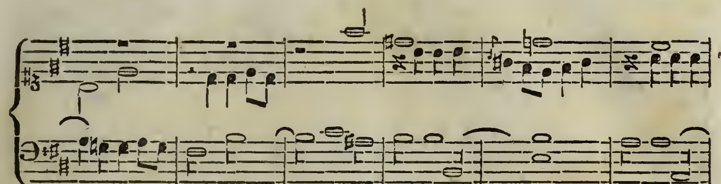
Oder:

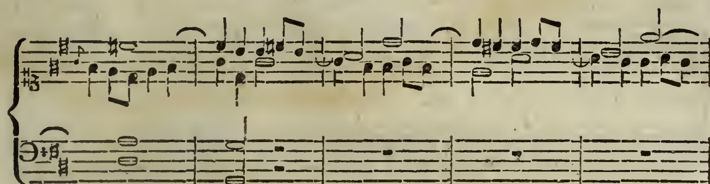
Satz.

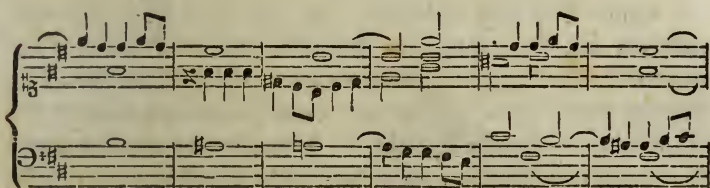
Freye Stimme.

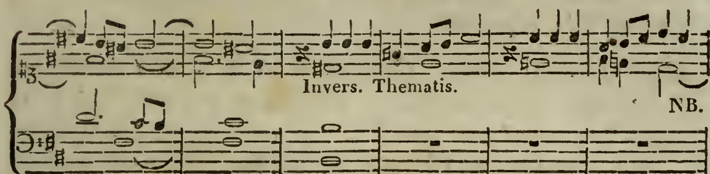
Auch eine vierte Stimme darf frey seyn.

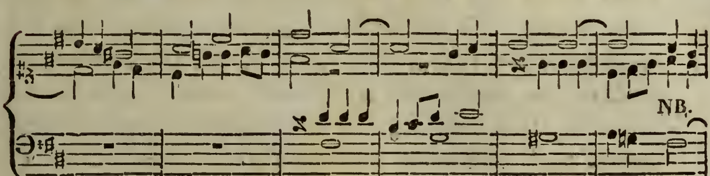
Orgelfuge a quatro all' Ottava.

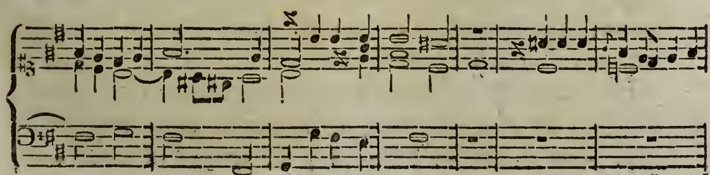


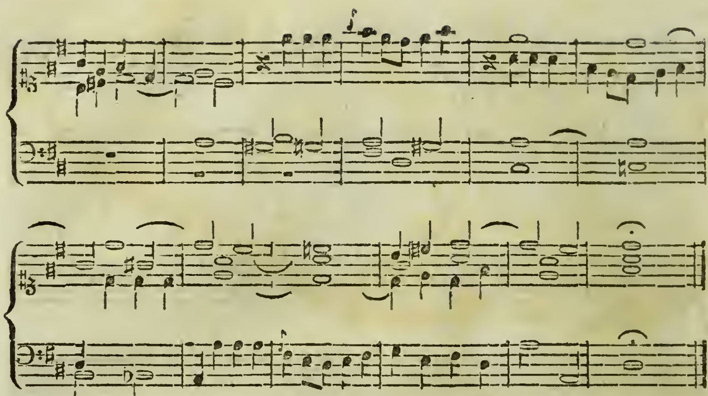





Invers. Thematis.
NB.


NB.
Inversio Thematis.





Einige Satzlehrer verlangen, daß man einer Fuge, die man umkehren will, keine Bindung geben solle. Sie haben Recht, wenn man das Contrathema auch verkehren will, welches niemahls thunlich seyn wird; wenn man es aber weder gerade noch verkehrt benützen will, so kann man leicht ein Paar laufende oder springende Consonanzen zur Ligatur, die in dem verkehrten Hauptsatze enthalten ist, machen, wie hier in dieser Orgelfuge zweymahl geschah, welches die NB. anzeigen.

Anmerkung. Dieser Contrapunct ist in allen Schreibarten mit dem lohnendsten Erfolge anwendbar; ja, man könnte sogar behaupten und erweisen, daß kaum irgend ein Tonstück eines tüchtigen Meisters existire, welchem nicht diese wichtige Kunst gerade eben seine wesentlichste Schönheit und Hauptzierde verleiht. Es kömmt hier, wie allenthalben, nur auf die Art und Weise des Gebrauches an. Geistreiche Componisten benützen jene theoretischen Kunstmittel, welche ihnen die sogenannte, bloß von Ignoranten verspöttelte Schul-Gelehrsamkeit beut, nach ihrer Individualität, zu durchaus edlen, wirklich auch geistreichen Zwecken, ohne damit prunken zu wollen, oder den klar harmonischen Redefluß durch den Anschein pedantischer Trockenheit zu lähmen. Jedes Motiv, sey es nun heitern, oder düstern, scherzhaften, oder tragischen Characters eignet, unter sinnig berechneten Modificationen, sich hierzu; und wie oft mag sogar der uneingeweihte Laye daran sich ergötzt haben, ohne zur Erforschung der erregenden Grundursa-

che befähigt zu seyn? und eben in jenem Wie? der Anwendung liegt die scharf gesonderte Gränzlinie zwischen Kunst und Künsteley.

§. 29.

Vom doppelten Contrapuncte der Decime oder Terz.

Diese Gattung des strengen Satzes gesellt sich gern zu dem vorhergehenden all' Ottava in drey- und mehrstimmigen Sätzen.

Man muß sie aber vorher zweystimmig wohl erlernen, wozu die Verkehrung (Evolutio vel Inversio) folgender Maßen ausfällt:

Intervalle	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,
Verkehrung	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.

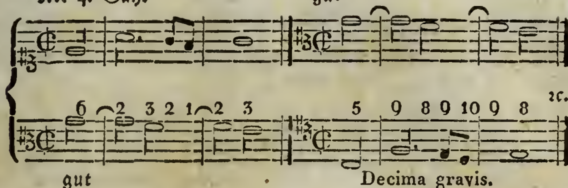
Man bedient sich dieses doppelten Contrapuncts, gleichwie des vorhergehenden und folgenden, meisten Theils in Fugen sowohl bey dem Hauptsatze (Thema) als Gegensatze (Contrathema) und Zwischensatze (Intermedium). Er heißt lateinisch Contrapunctum duplex in Decima acuta, wenn durchaus eine oder zwey Stimmen zu einem dieser drey Sätze in Oberdecimen oder Terzen einher gehen, Contrapunctum duplex in Decima gravi aber, wenn durchaus eine oder zwey Stimmen in Unterdecimen oder Terzen dazu kommen. Zuweilen wirft dieser Contrapunct, den folgenden Anmerkungen gemäß, im a quatro eine Oberterz oder Decime, und eine Unterterz oder Decime zugleich aus. Öfter aber, besonders wenn man die gerade Bewegung da und dort im Hauptsatze schon angebracht hat, muß man im a tré eine freye Stimme und im a quatro zwey freye Stimmen anbringen; folglich bleibt nur einer Stimme, wie bey dem zweystimmigen Satze, die Versetzung dieses Contrapunctes übrig.

Anmerkungen.

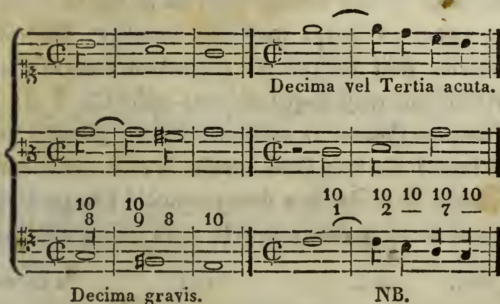
Der Einklang wird hier zur Decime, welcher in jedem Tacttheile oder Tactglied im a due schon erlaubt ist.

Die Secunde wird zur echten None. Bey einer gebundenen Secunde darf aber nicht die Terz vorher liegen, sondern eine andere Consonanz, damit in den Versetzungen die gebundene No-

ne nicht von der Octave vorbereitet werde, wodurch zwey verbothene verdeckte Octaven entständen; z. B.

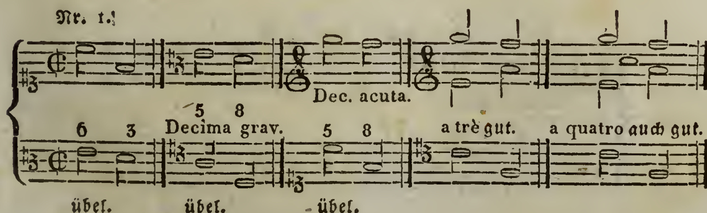


Das erste Beyspiel in G wäre dreystimmig in der Decima gravi, und das zweyte in C wäre in der Decima acuta fehlerhaft; z. B.



Die Beyspiele Nr. 3 und 4 dienen zur Unterdecime a trè etwas schlecht, zur Oberdecime aber gar nicht.

Die Terz wird zur Octave; folglich ist, wenn der Satz in den Versetzungen nur zweystimmig bleibt, schon eine einzige Terz in der geraden Bewegung zu machen verbothen, weil daraus verdeckte Octaven entstehen: siehe Nr. 1. Wenn der Satz aber drey- oder vierstimmig gemacht wird, ist eine Terz in der geraden Bewegung erlaubt, weil die dritte und vierte Stimme diesen Fehler minder bemerkbar macht. Zwey Terzen aber in der geraden Bewegung gestalten sich in den Versetzungen zu zwey geraden Octaven, folglich sind sie hier unbedingt verbothen; siehe Nr. 2.



Nr. 2. Nr. 3. Decima acuta.

Dec. acuta.

3 3 8 8 8 8 10 10 1 1 1 1

übel. Decima gravis. übel. Decima gravis.

Die Quarte wird zur Septime, und ist in beyden Durchgängen sowohl a due als a trè und a quatro ꝛc. erlaubt; als Ligatur aber kann sie in der Oberstimme, da sie sich in die Terz auflösen müßte, weder zu zwey- noch mehrstimmigen Versetzungen gebraucht werden, weil daraus die verbothene Ligatur der Septime in der Unterstimme entspringen würde, nähmlich 7 8; siehe bey Nr. 1. Wenn die Quarte in der Unterstimme gebunden, und wie gewöhnlich in die Quinte (doch meisten Theils in die verminderte) aufgelöset wird, so ist sie im a due zweymahl gut zu versetzen, im a trè aber nur in der Decima gravi; siehe Nr. 2 und 3.

Nr. 1. übel. übel. übel. a trè auch übel.

Decima acuta.

6 – 4 3 5 6 7 8 5 6 7 8 10 5 6 10 10 7 8

Decima gravis.

übel. Nr. 2.

oder

5 3 – 6 – 4 7 5 – – 3 4 5 3 8 7 6 8

gut. Decima gravis.

Nr. 3.

Decima acuta.

8 7 6 8 8 10 10 7 6 10 8

a trè auch gut in der Dec. gravi.

Die Quinte wird zur Sexte. Die reine Quinte aber bleibt hier, auch im zweystimmigen Satze, in der geraden Bewegung angebracht, vermöge der Regeln des strengen Satzes, verbothen, obwohl in der Versetzung eine consonirende Sexte entstände.

Die Sexte wird zur Quinte, folglich darf man im zweystimmigen Hauptsatze nicht zwey oder mehrere Sexten in der Folge haben, weil daraus verbothene Quinten entständen; siehe bey Nr. 1. Wenn auch nur eine einzige Sexte angebracht wird, so kann es doch niemahls in der geraden Bewegung geschehen; siehe bey Nr. 2.

Nr. 1. übel. übel. a trè auch übel.

6 6 5 5 5 5 10 5 10 5 ic.

Decima gravis.

Nr. 2. a trè auch übel.

5 6 6 5 6 5 10 6 10 5 ic.

Decima gravis.

Die Septime wird zur Quarte; sie darf also, wenn der Satz nur zweystimmig versetzt wird, durchgehend und als Wechselnote, auch als Ligatur angebracht werden; zum a trè aber taugt sie als Ligatur nicht zweymahl.

Beyspiele.

Satz.

10 8 7 6 5 3 10 8 7 6 5 3 7 8 3 2 3 4 5 6 7 8 7 6 8

1 3 4 5 6 8 1 3 4 5 6 8 4 3 8 9 8 7 6 5 4 3 4 5 3

Decima gravis.

Decima acuta.

1 3 4 5 6 8 1 3 4 5 6 8 4 3 8 9 8 7 6 5 4 3 4 5 3

a trè.

NB.

4 übel
3

Decima gravis. NB.

oder: Decima acuta.

7 6

Die erste Cadenz bey der Decima gravi hier oben darf und muß entweder in der obersten oder untersten Stimme abgeändert werden, wie folgt.

NB so:

6 — 5 4 2 6 — 5 6 5 - 3

oder so: NB.

Diese Cadenz, nach Fux, Seite 173, ist auch nicht nachzuahmen.

4 3

NB.

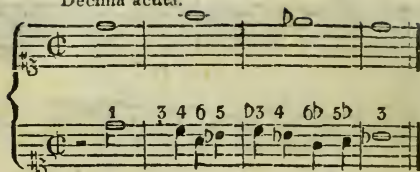
Nun noch ein Beyspiel über die Fux'schen Wechselnoten einer Oberstimme, wenn nähmlich die kleine oder große Septime nach der Octave in die reine Quinte herab springt, welches zum zweystimmigen Satze sehr wohl taugt, weil in den zwey Versetzungen die zweyte Wechselnote, das ist die Quarte unten in die Sexte herab springend, entsteht. Im dreystimmigen Satze dieses Contrapuncts aber taugt sie nur, wenn die Oberdecime gemacht wird; siehe das erste Beyspiel a trè. Im vierstimmigen ist selbe bloß dann anwendbar, wenn ebenfalls die Oberdecime zu der um eine Octave hinab versetzten Unterstimme, und die Unterdecime zu der bleibenden Oberstimme gesetzt wird; siehe das letzte Beyspiel a quatro.

Satz.

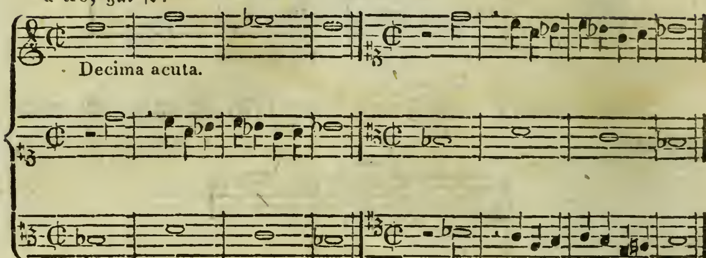
10 8 7 5 6♭ 8 ♭7 5 6 8 1 3 4 6 5 3 4 6 5 ♭3

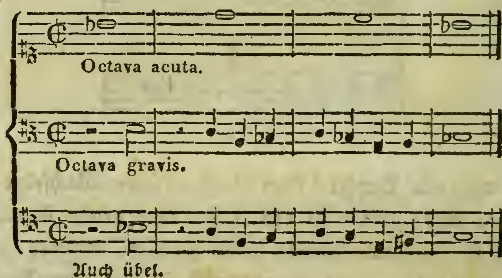
Decima gravis.

*

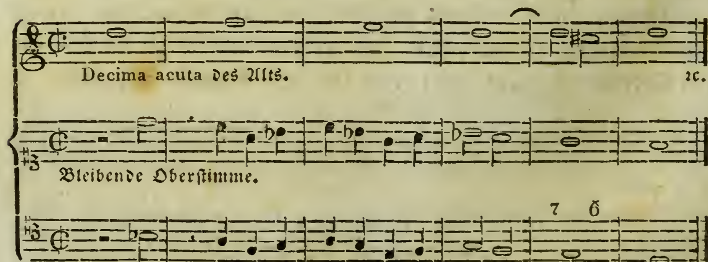


a trè, gut so:





Wird das b bey E im dritten Tacte weggelassen, so kann man noch folgende Versetzungen a trè gebrauchen, besonders, wenn in das D-moll von B-dur modulirt werden sollte; z. B.



oder:

Decima acuta. ꝛc.

Octava acuta des Alts. ꝛc.

7 6

Decima gravis.

a quatro übel. Auch übel.

Decima acuta der Oberstimme.

Oberstimme des Satzes.

Decima acuta der Unterstimme. Decima gravis des Alts.

Unterstimme des Satzes. Decima gravis des Discants.

gut so:

Oberstimme.

Decima acuta dieses Basses.

Decima gravis des Discants.

Octava localis des Alts.

Die Octave verwandelt sich in die Terz; die None wird zur Secunde; die Decime zum Einklang; folglich gilt hier fast

die ganze Anmerkung über die Terz, wobey auch schon unter Nr. 3 die Beyspiele der Decimen stehen.

Beyde Nonen lassen sich im zweystimmigen Satze auch durch beyde Versetzungen anbringen, im dreystimmigen aber nur in der Decima acuta; deßgleichen im vierstimmigen Satze, wobey aber die vierte Stimme nur eine freye ist; z. B.

Satz, a due.

oder

Decima gravis.

Decima acuta.

a trè.

übel oder Decima acuta.

Decima gravis übel. gut

a quatro Decima acuta.

Freye Stimme.

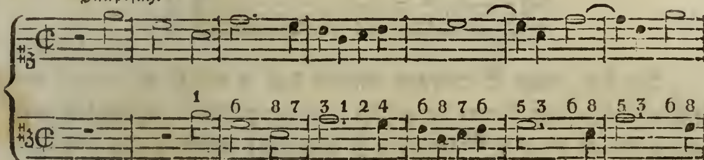
Octava localis des Discants.

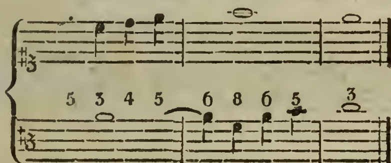
Octava localis des Alts.

Wenn man in der bestimmten Tonart bis zum Ende verbleiben will, so muß wenigstens die obere Stimme in der Terz oder Quinte des Hauptтons anfangen und endigen, und nur die Decima acuta gebraucht werden; siehe das folgende erste und dritte Beyspiel. Wenn man aber im Hauptтone beginnt, so ergibt sich die Versetzung der Decima gravis am Schlusse um eine Terz tiefer, nähmlich eine Ober-Sexte; was keineswegs verbothen ist, wenn nur dadurch eine Ausweichung nach einer verwandten Tonleiter erzielt wird. (Man sehe das zweyte Beyspiel.)

Erstes Beyspiel.

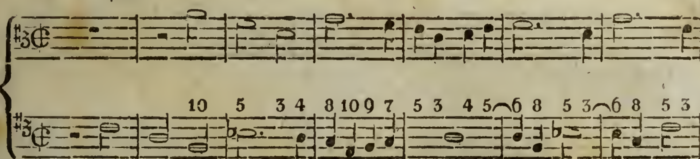
Hauptsatz.



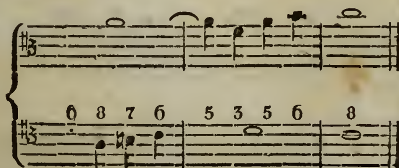


Erste Versetzung in der Unter-Decime.

Contrapunct.



Decima gravis. NB.



Zweyte Versetzung in der Oberdecime oder Terz.

Tertia acutà. NB.

10 5 ♮3 4 8 10 9 8 5 3 4 5 6 8 5 3 6 8 5 3

Octava gravis.

6 8 7 6 5 3 5 6 8

In der ersten Versetzung mußte das b vor H im dritten und sechsten Tacte dem Tenor beygefügt, in der zweyten Versetzung aber dem Discant beym F überall ein ♯ vorgesetzt werden, um alle übermäßigen Quartensprünge vom F H zu vermeiden.

a trè. NB.

4

Licenz.

Decima gravis.

NB.

Tertia acuta des Alts. Licenz.

Octava gravis des Discants.

Octava gravis des Alts.

Die Versetzung im dreystimmigen Satze in die Oberdecime oder Oberterz ist jederzeit schöner und singbarer, als jene in die Unterdecime, weil bey der ersten das Mi contra fa gar nicht oder selten erscheint. Will oder muß man eine vierte Stimme dazu machen, so kann sie ohne die Kunst dieses doppelten Contrapunctes frey, ungefähr auf folgende Art, gesetzt werden, weil die vierte Stimme wegen der gebundenen Quinten alla Decima nicht brauchbar ist.

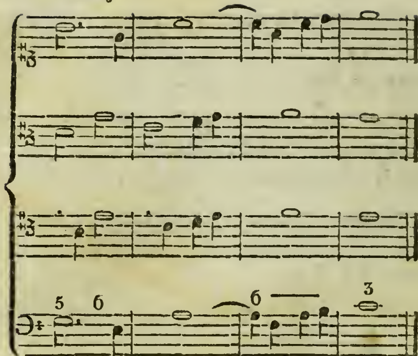
a quatro.

Decima acuta.

Freye Stimme.

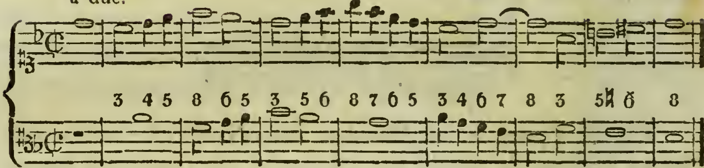
Satz.

Licenz.

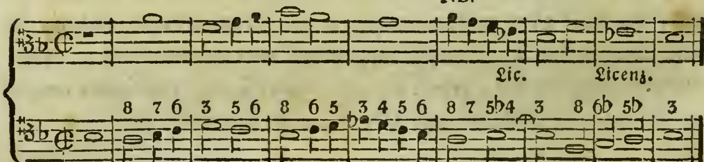


Zweytes Beyspiel.

a due.



NB.



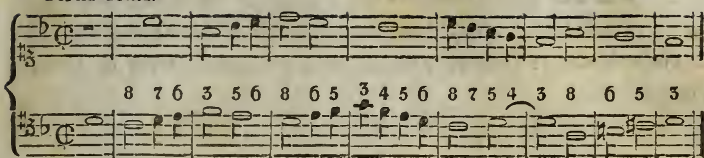
Decima gravis. Licenz. NB.

Die NB. im sechsten Tacte zeigen an, daß hier das Semitonium Modi aus Noth, und daher ohne Fehler, verdoppelt wurde.

Die Verkehrung in die hohe Terz oder Decime ist aus Molltönen allezeit besser, weil weniger Abänderungen mit ♭ ♯ und ♮ erforderlich sind.

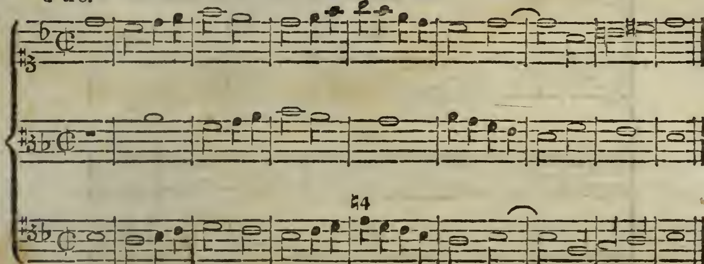
Noch ist zu merken, daß der Discant im folgenden Beyspiele deßwegen in die Octavam gravem und der Alt nur in die Tertiam acutam versetzt sind, damit man diese Verkehrung auch, wie die vorhergehende, für Singstimmen brauchen könne.

Tertia acuta.



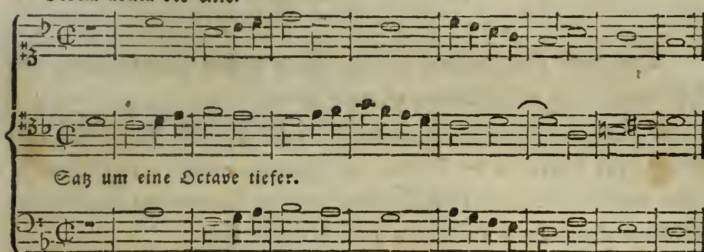
Octava gravis.

a trè.

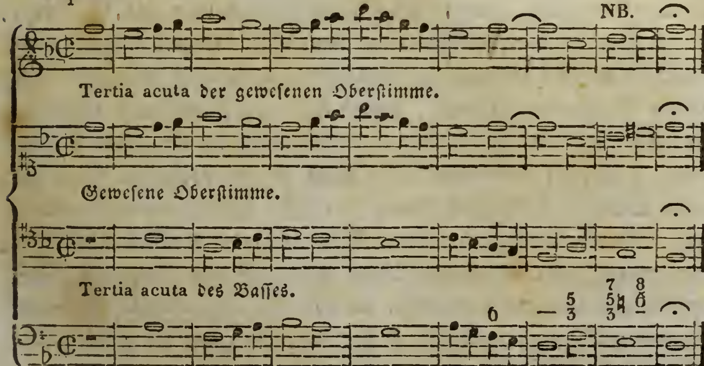


Decima gravis. Licenz.

Tertia acuta des Alts.



a quatro.



Octava localis und gewesene Unterstimme.

Wem die Wechselnote **D** im vorletzten Tacte der Violine zu scharf in das Gehör fällt, der kann eine kleine Abänderung entweder in dieser Stimme selbst oder im Basse auf folgende Arten in Anwendung bringen:

NB. so:

5 6 5♮ 6 5 ♮4 2 6

oder so: NB.

Das beste Gegenmittel bleibt, schon in den Streichnoten des Erfindungssatzes jede Quinte zu vermeiden.

Es ist auch schon gesagt worden, daß nicht alle Noten bis einschlüssig zur letzten in der Decime fortschreiten müssen; es ist genug, wenn dieser Contrapunct der Decime und der Duodecime sich bis zum vorletzten Tacte im a tre und a quatro hören läßt.

Wenn man a due alle Dissonanz-Ligaturen, auch die Quint-Ligatur vermeidet, und in allen Streichnoten nur mit der Terz, Sexte, Octave oder dem Einklange abwechselt, die gerade Bewegung weder in Aufstreichen noch in Niederstreichen (oder in längerem Tact als der Allabreve-Tact ist), weder in einem guten noch schlechten Tacttheile braucht, die Quinte nur stufenweise im regulären Durchgange erscheinen, und bey der Cadenz in der vorletzten Note die große Sexte oben in die Octave gehen läßt; so kann man jeden Satz drey- und vierstimmig ohne freye Stimme in der **Decima acuta** bis zum letzten Tacte anbringen. Wenn man nach dem doppelten Contrapuncte nichts mehr anschließt, welches eine drey- oder vierstimmige allgemeine Cadenz ausmacht, so sind folgende zwey die gewöhnlichsten zum a quatro.

erste. zwente.

3 4 6 8 1 3 4 5 6 8 3 4 5♮ 3

gut zum a trè.

7 6

(Daß dieser Contrapunct auf das innigste mit jenen der Octave verzweigt sey, dürfte nunmehr bis zur Evidenz erwiesen seyn. Was übrigens dort bezüglich der sich auswerfenden Ober= und Unterterzen bemerkt wurde, findet auch hier seine Anwendung.)

Drittes Beyspiel.

Satz a due.

ꝛc.

a quatro.

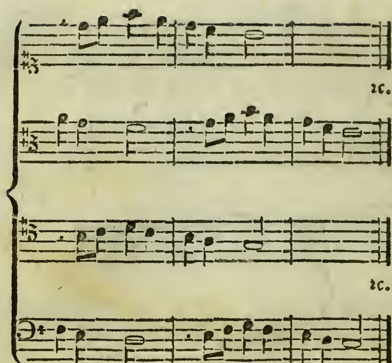
Decima acuta.

♮4

Decima acuta. Licenz.

Octava gravis des Discants.

Octava localis des Alts.



Nun folgen noch zwey Fugen zum Beschluß dieses doppelten Contrapunctes.

Fuga alla Decima in G-Dur.

Contrathema.

Thema.

Decima acuta.

Licenz.

Octava gravis.

Octava gravis.

Decima acuta.

Dec. acuta.

Decima acuta.

Thema.

Octava gravis.

Thema.

Decima gravis.

Licenz.

Decima gravis.

Decima acuta.

Licenz.

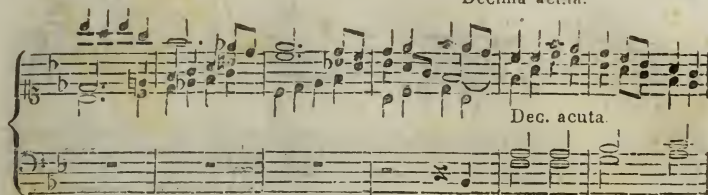
Decima acuta.

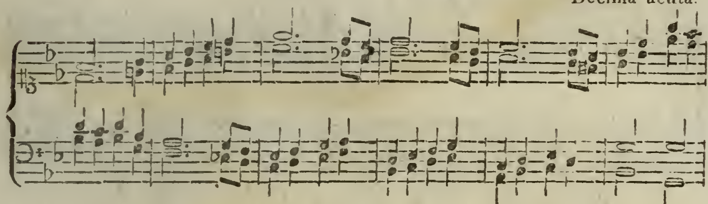
Octava gravis.

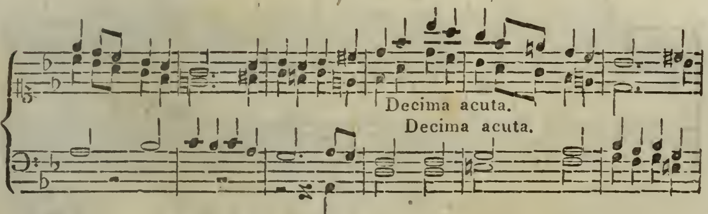
Orgelfuge alla Decima in B-dur.

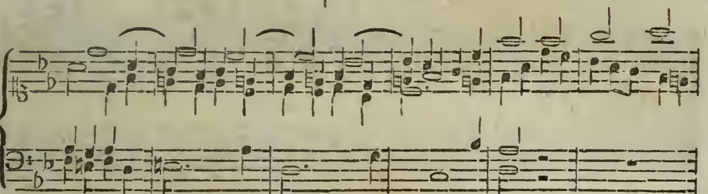
Dec. grav.

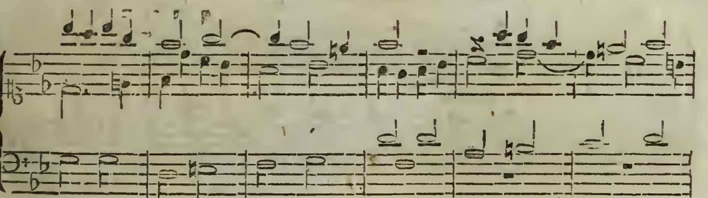
Dec grav.

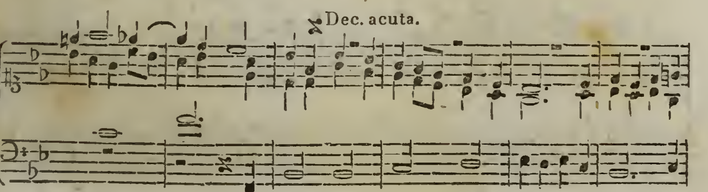

Decima acuta.
Dec. acuta.

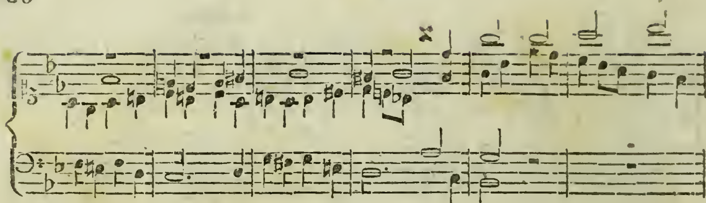

Decima acuta.

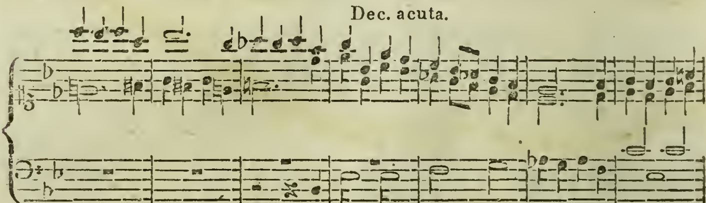

Decima acuta.
Decima acuta.
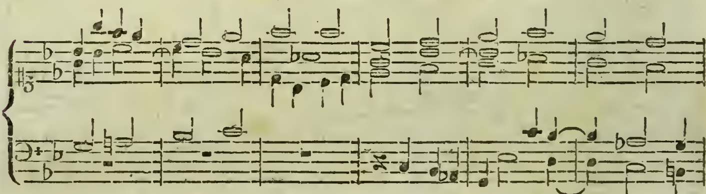


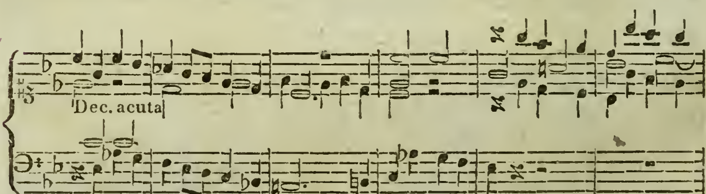


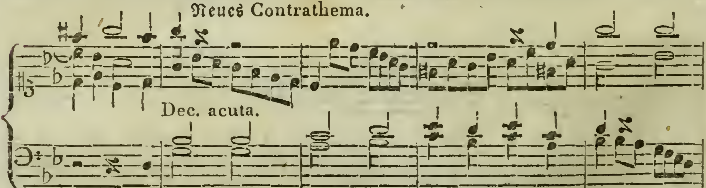

Dec. acuta.
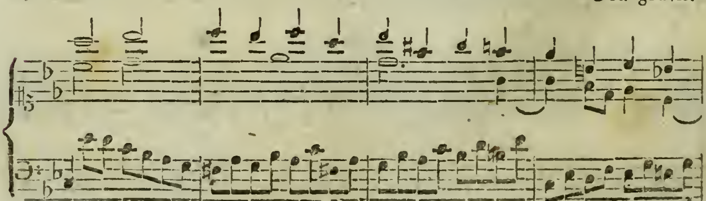


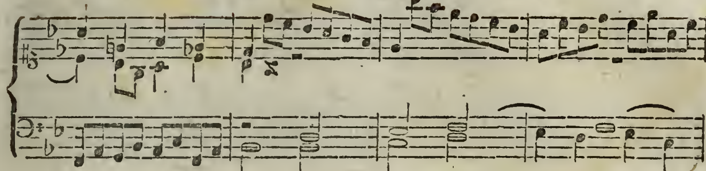

Dec. acuta.

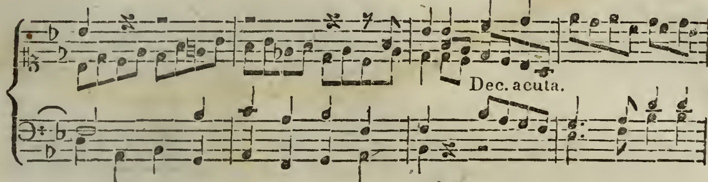


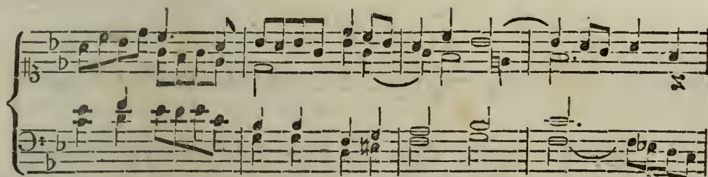

Dec. acuta

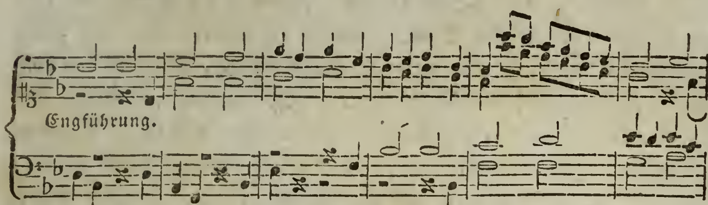

Neues Contrathema.
Dec. acuta.
Oct. gravis.
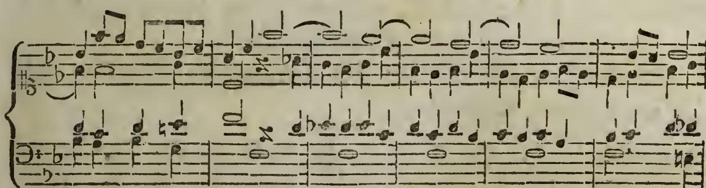


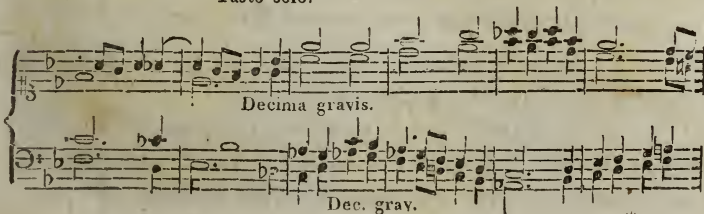

Octava acuta.
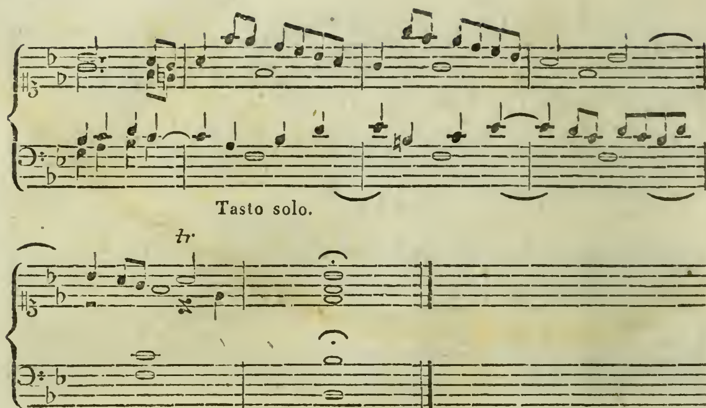

Diminutio.
Dec. acuta.




Engführung.


Tasto solo.


Decima gravis.
Dec. grav.
*



§. 30.

Vom doppelten Contrapuncte der Duodecime oder Quinte.

Bey diesem müssen abermahls beyde Stimmen des zweystimmigen Satzes versetzt werden können, jedoch so, daß eine von beyden in ihrer Stelle oder Tonart bleibt, die andere aber um zwölf oder fünf Töne höher oder tiefer zu stehen kommt. Es ist in den beyden vorigen doppelten Contrapuncten schon gezeigt worden, daß auch die Linienreihen (Systemata) versetzt werden müssen; z. B. wenn gleich die obere Stimme bleibt, so wird sie dennoch hinab gesetzt, entweder in natura oder um eine Octave tiefer, und die untere Stimme wird hinauf versetzt, entweder in die Duodecimam oder Quintam acutam, wie es die Stimmen zulassen.

Welche Intervalle aus den zwey Versetzungen entstehen, sieht man aus folgender Vorstellung:

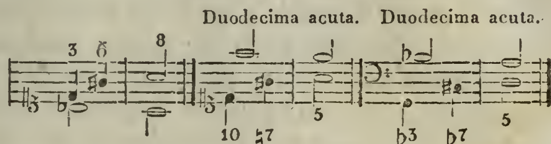
Intervalle	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12.
Verkehrung	12,	11,	10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3,	2,	1.

Die Regeln zu diesem Contrapuncte sind folgende:

Erste Regel: daß man nicht leicht über die Duodecime im zweystimmigen Hauptsatze hinaus schreiten soll.

Zweyte Regel: daß man eine kleine oder große Serte nicht sprungweise anbringen darf, weil daraus in den Versetzungen eine frey angeschlagene große oder kleine Septime entstände. Die über-

mäßige Sexte aber paßt zum freyen Satze sprungweise, weil in den Versetzungen die verminderte Septime daraus wird; z. B.



Stufenweise darf man die andern zwey anbringen, auch wenn die Unterstimme eine Ligatur damit macht; zwey Sexten aber dürfen nicht auf einander folgen, wenn nicht die erste groß und die zweyte übermäßig ist; siehe die Beyspiele zur zweyten Regel.

Dritte Regel: daß man die gebundene Septime, in die Sexte aufgelöst und mit der Sexte vorbereitet, nicht oben brauchen darf, weil in den Versetzungen aus jeder Sexte eine Septime würde; wohl aber kann man sie mit der vorgesetzten Terz, Quinte, Octave oder Decime anbringen, wenn eine dieser vier Consonanzen die Vorbereitung macht. Endlich ist sie noch gebunden zu gebrauchen, wenn sie sprungweise in die Terz aufgelöst und von einer großen Sexte vorbereitet wird, welche letztere dann in den Versetzungen zur kleinen und wesentlichen Septime wird, und in der Duodecima gravi gut zu gebrauchen ist. Dieß zeigt sich aber in vollstimmigen Sätzen besser, als in zweystimmigen; siehe die Beyspiele zur dritten Regel.

Vierte Regel: daß die Oberstimme a due in der reinen Quinte oder Duodecime anfange und endige (besonders zur Versetzung in die Unter-Duodecime), so fern der Satz in der vorgesetzten Tonart bleiben soll, welche die Unterstimme im a due allein anzeigt. Zur Versetzung der Ober-Duodecime kann auch im Einklange oder in der Terz oder in der Octave angefangen und geendiget werden; siehe die Beyspiele.

Fünfte Regel: daß man bey der Versetzung in die Ober-Duodecime, wenn man den zweystimmigen Satz dreystimmig machen will, unter die erste Note, welche gegenwärtig die Dominante in der Oberstimme ist, die Tonicam in der dritten freyen Stimme setze, weil der Contrapunct gern eine Pause hat. Auch soll die letzte Note der Oberstimme, welche wieder in der Dominante endigt, durch einige Tacte verlängert werden, damit die andern zwey Stimmen eine freye zugegebene Cadenz in der Tonica machen können. Siehe das Beyspiel zur fünften Regel.

Sechste Regel: wenn man aus einem zweystimmigen Satze gar einen vierstimmigen machen will, welcher durchaus in Decimen einhergehen soll, so darf man schon a due in den Streichnoten keine anderen Intervalle, als wechselweise nur Terzen, Quinten und Octaven, deßgleichen keine Dissonanz-Ligatur, auch keine gerade Bewegung irgendwo anbringen. Wenn diese drey Stücke wohl beobachtet worden sind, so darf man nur zur Oberstimme die Unterdecimen oder Terzen, und zur Unterstimme die Oberdecimen oder Terzen setzen, so ist der Satz vierstimmig und richtig. Siehe das vorletzte Beyspiel a quatro unter Nr. 6 in G-dur.

Siebente Regel: wenn man statt der Versetzung der Ober- oder Unter-Duodecime die der natürlichen Quinte brauchen will, so darf auch die Octave nicht in guten Tacttheilen oder Tactgliedern frey angeschlagen werden, weil in den Versetzungen die frey angeschlagene Quarte entstände. Dieser Fehler läßt sich auf zweyerley Art verbessern; siehe die Beyspiele zur siebenten Regel.

Übrigens ist sowohl die Quarten-Ligatur, als die Secunden- und Nonen-Ligatur zu zweystimmigen Sätzen brauchbar.

Beyspiele über die zweyte Regel.

Gebundene Sexten.

8 7 5 3 10 6 10 6 10 6 10 6 10 5 3 7 3 7 3

Duodecima gravis. Satz. Duod. gravis gut.

Duodecima acuta gut.

7 3 7 3 8 3 7♮3♮7 3 7 3 7♮3 8 8 7 6 5 6 — 7 3

Octava gravis. Satz.

Quinta acuta.

6 — 7 3 6 — ♮3 3 5 6 7 8 7 6 10 7 6 10

Octava gravis.

Octava acuta.

Oder:

7 10 10 5 6 7 8 7 6 10 7 6 10 7 10 10

Quinta gravis.

Oder in der echten Duodecima gravi.

Bleibende Unterstimme.

5 6 7 8 7 6 10 7 6 10 7 10 10

Duodecima acuta.

5 6 7 8 7 6 10

In der Duodecima acuta wäre dieß Beyspiel zwar auch gut, obwohl die erste Violine ziemlich hoch stände; die Quinta acuta jedoch ist ungleich zweckmäßiger, weil in dieser Proportion der Discant nicht minder eine vortheilhaft wirksame Lage erhält.

Beyspiele zur dritten Regel.

a due.

Satz.

6 7 3 6 7 3 7 6 10 ♭7 6 10

Duodecima gravis.

a tre.

7 ♮ 6 4 10 8 ♭7 3 6 4 – –

a cinque.

a quatro.

7 ♯ 6 4 – – ♭7 3 6 4 – –

7 ♯ 6 4 – – ♭7 3 6 4 – –

a quatro.

Beyspiel zur ersten und vierten Regel mit einem Choral.

Contrapunct.

Satz.

5 3 4 5 8 9 10 12 11 10 9 5 6 7 10 9 8 7 5 12 10 8 7 6 5

Choral.

3 4 5 8 5 4 3 5

NB.

8 10 9 8 5 4 3 1 2 3 4 8 7 6 3 4 5 6 8 1 3 5 6 7 8

Duodecima gravis.

10 9 8 5 8 9 10 8

2 3 1

besser:

Quinta vel Duodecima acuta.

Octava gravis.

Beyspiel zur fünften Regel.

a trè.

Duodecima acuta.

Licenz.

Freye Stimme.

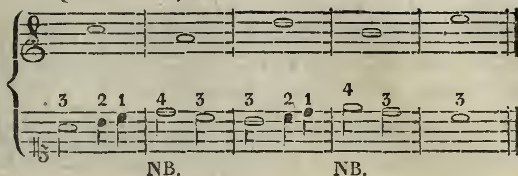
Octava gravis.

Beyspiel zur siebenten Regel.

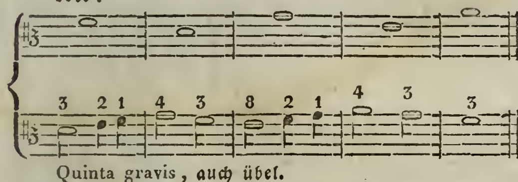
Contrapunct.

Choral.

Quinta acuta, übel.



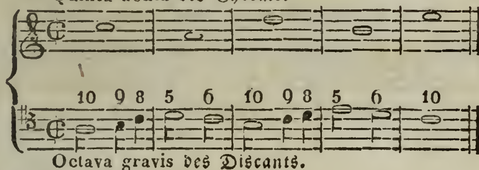
oder:



Quinta gravis, auch übel.

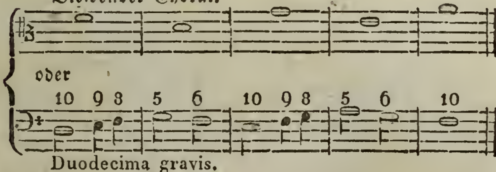
Diesem Fehler der frey angeschlagenen Quarten in guten Tacttheilen auszuweichen, bedient man sich noch des doppelten Contrapunctes der Octave bey der hinab zu versetzenden Oberstimme, oder man nimmt gleich einen echten Contrapunct der Duodecime, wie folgt.

Quinta acuta des Chorals.



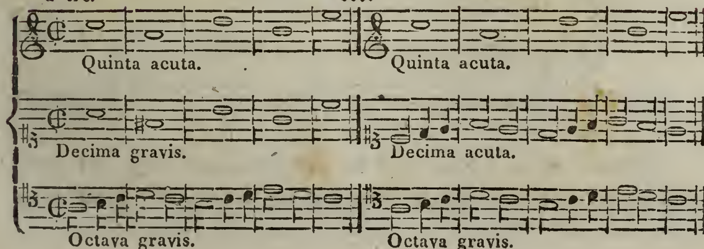
Octava gravis des Discants.

Bleibender Choral.



Duodecima gravis.

a trè. oder



oder: oder:

Choral. Choral.

Decima gravis. Decima acuta.

Contrap. Duodecima gravis. Duodecima gravis.

a quatro.

Quinta vel Duodecima acuta des Alts.

Decima gravis der Violine.

Tertia vel Decima acuta des Contrapuncts.

Octava gravis des Contrapuncts.

oder:

Choral.

Decima gravis des Chorals.

Decima acuta des Contrapuucts.

Duodecima gravis des Contrapuncts.

Hieraus ist zu sehen, daß im vierstimmigen Satze die zwey vorhergehenden Contrapuncte, nähmlich der in der Octave und jener

in der Decime, zugleich mit diesem in der Duodecime verbunden werden können.

Noch läßt sich Letzterer auf nachstehende, zweyfache Art versetzen, wodurch zugleich von selbst eine Modulation in andere Tonarten erzielt wird.

Decima acuta.

Choral.

Contrapunct.

Decima gravis.

oder:

Decima acuta.

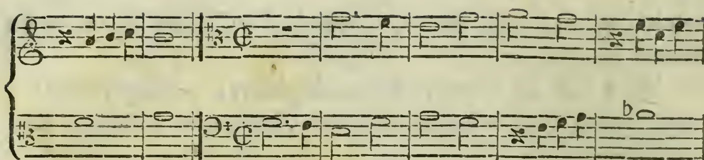
Choral.

Contrapunct.

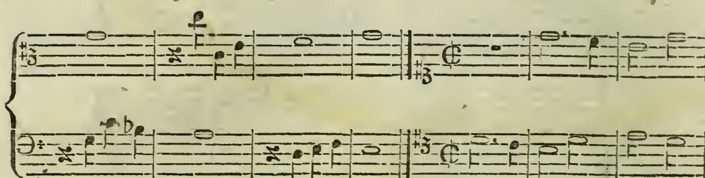
Decima gravis.

Das folgende Beyspiel enthält, zur klaren Übersicht, alle möglichen Versetzungen:

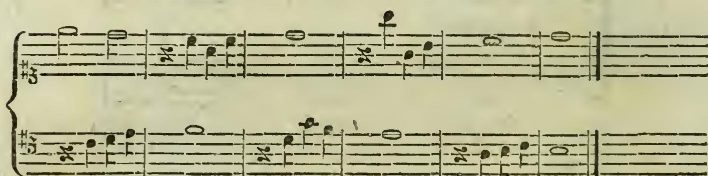
Satz a due. Nr. 6.



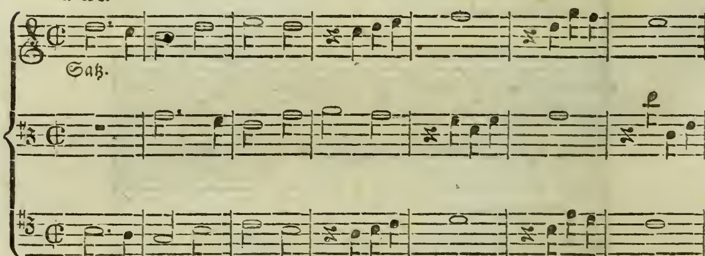
Duodecima gravis.



Duodecima acuta.

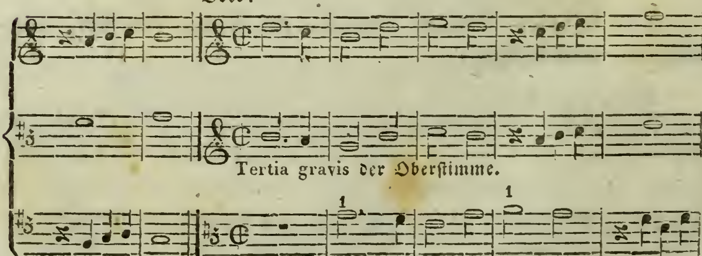


a trè.



Decima gravis der Oberstimme.

Oder:



Oder, um die Einklänge zu vermeiden.

ꝛc.

Tertia gravis.

1 1 1

ꝛc.

Decima acuta der Unterstimme.

Octava localis der Oberstimme.

Octava localis der Unterstimme.

Decima gravis vel Sexta acuta der Unterstimme.

Quinta vel Duodecima gravis der Oberstimme.

Decima gravis dieser Duodecime.

Quinta gravis der ersten Oberstimme.

Tertia acuta dieser Unterstimme.

Quinta gravis der ersten Unterstimme.

NB.

Licenz.

5♮

NB.

Licenz h verdoppelt.

a due.

Tertia gravis der ersten Oberstimme.

Gewesene Unterstimme.

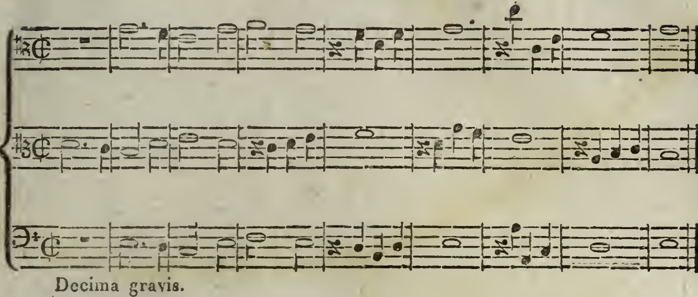
Erste Unterstimme.

Octava gravis der vorigen Oberstimme, oder Decima gravis der ersten Oberstimme.

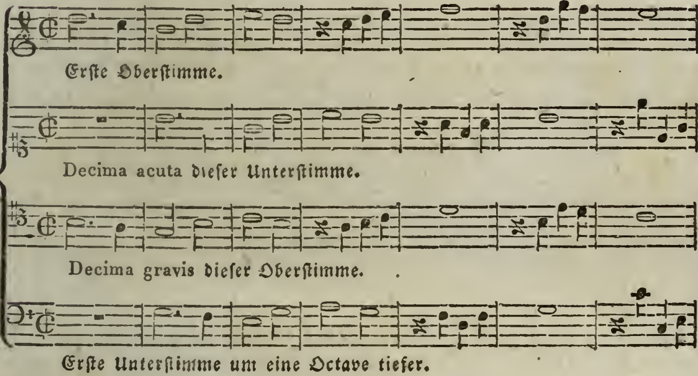
A trè des vorhergehenden ersten Beyspiels a due.

Decima gravis.
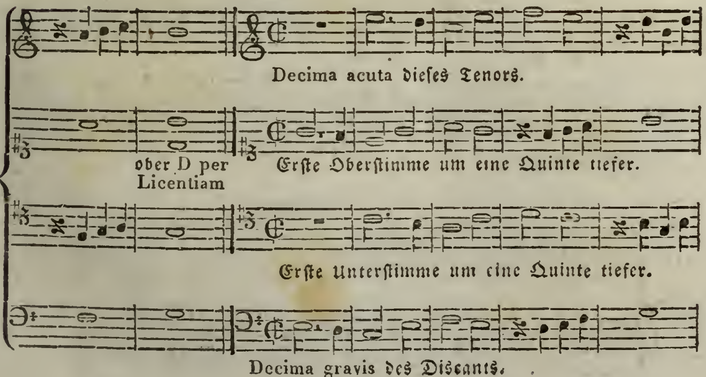
A trè des vorhergehenden zweyten Beyspiels a due.



a quatro. zu Nr. 6.



oder:



Licenz.

Zweystimmiger Satz, ohne Choral, zum bloßen a due alla Duodecima.

übel beziffert.

Duodecima gravis.

auch hier.

Oder:

Octava acuta. NB. NB.

Quinta gravis.

Die NB. im zweyten und vierten Tacte bedeuten, daß man statt 9, 10 und 11, 10 (welche Intervalle diese Versetzung verlangte) besser nach dem Contrapuncte der Quinte 2, 3 und 4, 3 setzt, weil sich diese doppelten Contrapuncte ohnehin gern zusammen vermischen.

Quinta acuta.

ꝛc. ꝛc.

Auch gut. Nicht gut.

*

Fuga alla Duodecima del Sign. Fux.

Duodecima acuta.

Duodecima acuta.

Licenz.

Restrictio.

Restrictio. Imitatio.

Imitatio.

Inversio.

Decima acuta.

Decima gravis. Decima acuta.

NB.

NB.

$\natural^5_3$ 4 4 $\natural$3

$^5_4$ im Aufstreiche ist eine uralte Licenz in vollstimmigen Cadenzen.

Anmerkung. Ältere Meister erwähnen auch noch eines Contrapunctes in der Secunde, oder None, — in der Quart, oder Undecime, — in der Sext, oder Terzdecime, und in der Septime, oder Quartdecime. Allerdings lassen sich Themate erfinden, welche zuweilen nach der Proportion der genannten Intervalle gleichfalls eine Verkehrung zweyer Stimmen gestatten; jedoch ergibt sich höchst selten nur als Resultat eine fließende, harmonisch befriedigende Melodie; vielmehr gehen daraus meist freye, dissonirende Anschläge hervor, welche im strengen Satze ohnehin verbothen sind, im freyen aber eben so wenig etwas von ihrer schroffen Härte verlieren. Da selbe demnach schlechterdings keine essentiellen Vortheile gewähren, auch mittelst der drey, hier erklärten Contrapuncte ein ungleich schönerer Zweck in weit höherer Vollständigkeit erzielt wird, so bleiben jene nutzlose Künsteleyen aus unseren Lehrsystemen gänzlich verbannt, und neuere Theoretiker berühren kaum mehr deren mögliche Existenz.

§. 31.

Von den Doppelfugen.

Die Doppelfugen mit zwey Hauptsätzen (Subjecten), wenn auch drey-, vier- oder mehrstimmig, sind von einer Fuge des doppelten Contrapunctes in der Octave beynahe gar nicht unterschieden; man mag nachher den Gegensatz mit dem Hauptsatze zu gleicher Zeit oder etwas später, wenn nähmlich die Repercussion vollendet ist, antworten lassen.

Die meisten Doppelfugen mit zwey Subjecten haben gern zweyerley Gegensätze, einen früher, den andern später, wie die Orgelfuge in B-dur alla Decima hier oben verfertigt ist.

Übrigens muß man bey allen diesen die Regeln der einfachen Fuge und die des doppelten Contrapunctes in der Octave zu Hülfe nehmen, sonst würden sich die Sätze niemahls verkehren lassen.

Eine andere Bewandtniß hat es mit der Doppelfuge von drey oder mehr Hauptsätzen. Eine solche zu verfertigen, muß man:

Erstens eine oder zwey Stimmen mehr nehmen, als Hauptsätze darin sind, damit manche Stimme bisweilen ruhen könne.

Zweytens muß der doppelte Contrapunct der Octave nothwendig dabey angewendet werden.

Drittens ist bey allen Doppelfugen zu beobachten, daß die Subjecte nicht eine gleiche Bewegung oder Geltung der Noten enthalten, auch daß nicht alle zugleich anfangen, wohl aber endigen.

Viertens ist bey einer Doppelfuge mit drey Subjecten der dreyfache Contrapunct ad Octavam, und mit vier Subjecten der vierfache Contrapunct ad Octavam nothwendiger Weise anzuwenden. Zu beyden sind die Regeln folgende:

1. daß man keine Nonen-Ligatur anbringe;
2. daß niemahls gleich hinter einander zwey Stimmen zwey reine Quarten bilden, weil in den Versetzungen Quinten daraus entstehen.
3. daß die Quinte nur in **Motu obliquo** oder mit der Sexte gebunden angebracht werde;
4. daß auch die Sexte, mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$ im **a quatro** begleitet, nur in **Motu obliquo** gebraucht werden dürfe.

Wider die erste Regel gehandelt, wird in beyden Versetzungen zu den Fugen oder zum Contrapuncte **a trè Soggetti** gefehlt; eine wirft aus $\genfrac{}{}{0pt}{}{2}{7}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{3}{8}$ die andere gar $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{6}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{-}$ ||

Die zweyte Regel ist ohnehin klar; nur leidet sie diese Ausnahme, daß, wenn die zweyte Quarte eine übermäßige wäre, der Hauptsatz gut ist, weil in einer Versetzung der verminderte Quinten-Accord nach dem reinen, in der anderen aber zwey Sexten-Accorde folgen; z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{5\natural}{3}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ ||

Wider die dritte Regel gehandelt, wirft es einmahl den erlaubten $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ Accord, einmahl aber den $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ Accord aus welchen frey anzuschlagen im strengen Satze überall verbothen ist. Diesen Fehler zu vermeiden, muß man in der Invention oder im ersten Hauptsatze, der zu Versetzungen bestimmt ist, gar keine Quinte machen, sondern lieber den vollkommenen Accord mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$ anbringen; die vierte freye Stimme aber darf sie hernach, gleichwie alle übrigen Intervalle, machen. Daß dieses Verboth in der freyen Schreibart wegfällt, versteht sich von selbst.

Wider die vierte Regel gehandelt, wirft es zwar einmahl den vollkommenen Accord $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$, einmahl aber den $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ Accord in den Versetzungen aus; deßwegen ist es nothwendig, daß man in der In=

vention und Repercussion bey dem kleinen oder großen Sexten-Accorde (die andern zwey Sexten sind ohnehin hier verbothen) statt der Terz den Grundton, oder die Sexte selbst, wenn sie kein Semitonium Modi ist, verdopple, nähmlich $\substack{6\\1}$ oder $\substack{8\\6}$ oder $\substack{6\\6}$. Die vierte freye Stimme kann alsdann die ausfüllende Terz zur Sextharmonie erhalten.

Wenn man diese vier Regeln sammt denen des doppelten Contrapunctes in der Octave genau beobachtet, so kann eine Fuge mit drey Subjecten ohne den Contrapunct der Decime und Duodecime den ersten Eintritt mitgerechnet, auf sechserley Art, eine Doppelfuge aber mit vier Hauptsätzen auf vier und zwanzigerley Art versetzt werden.

Es ist sehr rathsam, bevor man eine solche künstliche Fuge ausführt, wenigstens drey oder vier Versetzungen vorher zu versuchen, damit man sehe, ob der Satz überall rein ausfallen werde. Bey einer Doppelfuge mit drey Subjecten sind folgende drey erste Versetzungen die Hauptversetzungen, welche man zuerst versuchen muß:

Nr. 1.	Nr. 2.	Nr. 3.
Oberstimme.	Tiefste Stimme.	Mittelstimme.
Mittelstimme.	Oberstimme.	Tiefste Stimme.
Tiefste Stimme.	Mittelstimme.	Oberstimme.

Diese drey Hauptsätze kann man ordnen, wie man will, das ist, man kann nach Nr. 1 oder Nr. 2 oder nach Nr. 3 die drey Subjecte eintreten lassen; kurz, jede Stimme kann die erste, jede die zweyte, und jede die dritte seyn. Jede dieser drey Hauptversetzungen hat ihre Nebenversetzungen, welche wieder die nähmlichen Intervalle auswerfen muß.

Erste Nebenversetzung bey bleibender tiefster, oder Grundstimme.	Zweyte Nebenversetzung bey bleibender Mittelstimme als Grundstimme.	Dritte Nebenversetzung bey bleibender Oberstimme als Grundstimme.
Mittelstimme.	Oberstimme.	Tiefste Stimme.
Oberstimme.	Tiefste Stimme.	Mittelstimme.
Tiefste Stimme.	Mittelstimme.	Oberstimme.

Es ist keineswegs nothwendig, daß alle Nebenversetzungen in einer einzigen solchen Doppelfuge angebracht werden; indessen abwechselnd mit analogen Zwischensätzen verbunden, die Themate in befreundende Tonarten verlegt, dient eine solche Durchführung, worin sich, nach richtig befundener Prüfung, die Ausarbeitung

gleichsam von selbst ergibt, eben sowohl zur Erweiterung, als zur Verschönerung eines contrapunctischen Satzes.

Zum Versuch soll folgende vierstimmige Doppelfuge mit drey Hauptsätzen (a trè Soggetti) dienen, wodurch die Haupt= und Nebenversetzungen hier zwar erklärt, aber der Kürze halber in der Fuge selbst nicht alle angebracht sind.

dritter Satz.

zweyter Satz.

Erste Hauptversetzung.

7 6 8 7 6 8 7 6 7 6 7 6

erster Satz.

Dessen Nebenversetzung.

zweyter Satz.

dritter Satz.

7 6 8 7 6 8 7 6 7 6 7 6

erster Satz.

erster Satz.

Zweyte Hauptversetzung.

dritter Satz.

2 3 – 2 3 – 4 2 – 4 2 – 4 2 – 3

zweyter Satz.

Dessen Nebenversetzung.

dritter Satz.

erster Satz.

zweyter Satz.

zweyter Satz.

dritte Hauptversetzung.

erster Satz.

dritter Satz.

Dessen Nebenversetzung.

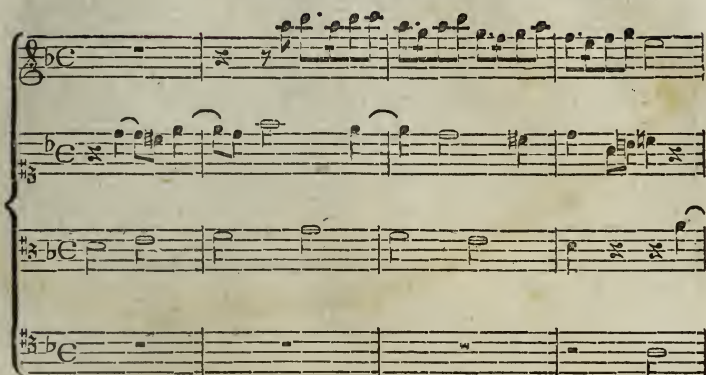
Erster Satz.

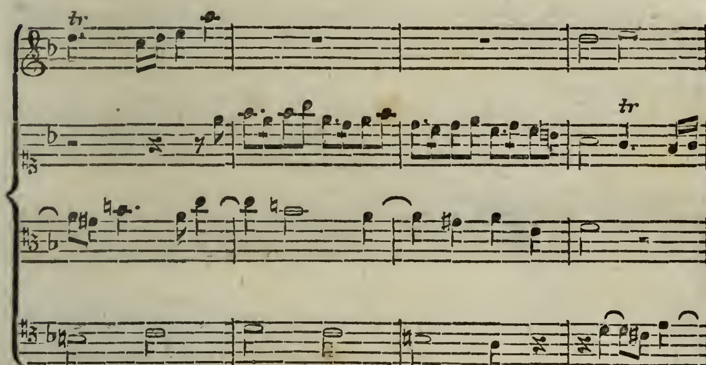
zweyter Satz.

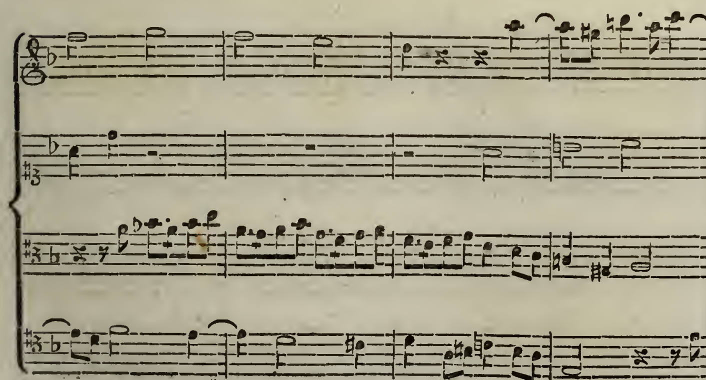
dritter Satz.

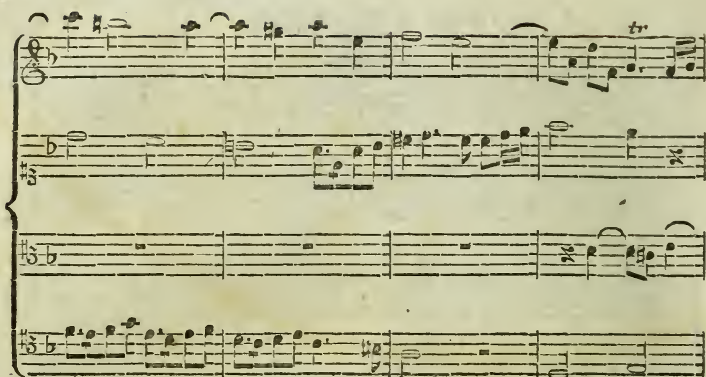
Hier sieht man, daß alle drey Hauptversetzungen andere Intervalle und Accorde ausgeworfen haben, jede Nebenversetzung aber nur die Intervalle und Accorde ihrer Hauptversetzung. Es folgt nun die Doppelfuge selbst.

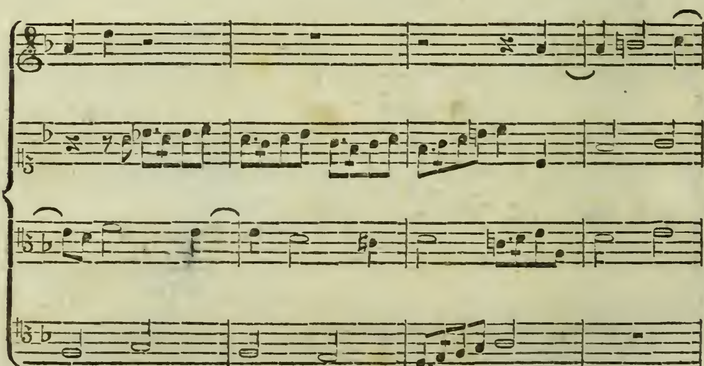
Fuga a trè Soggetti.

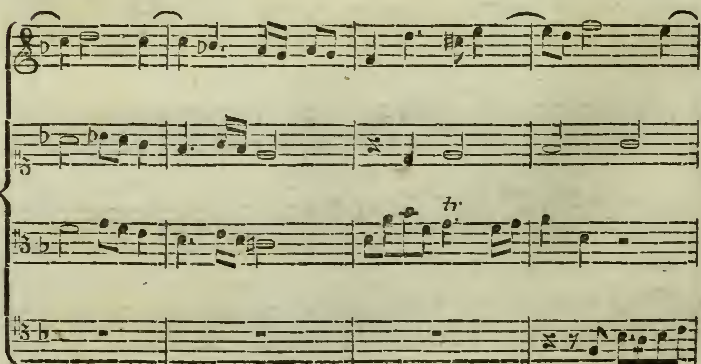


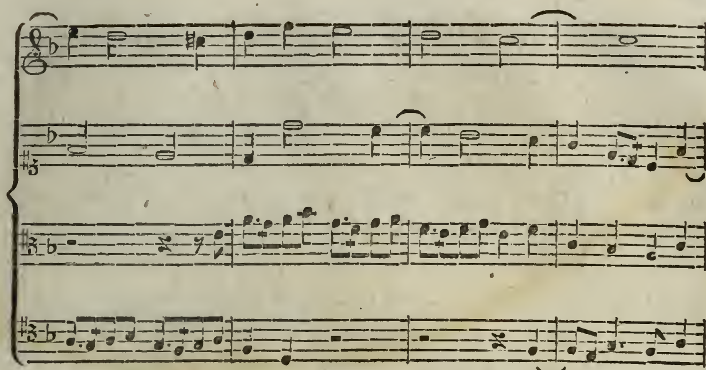


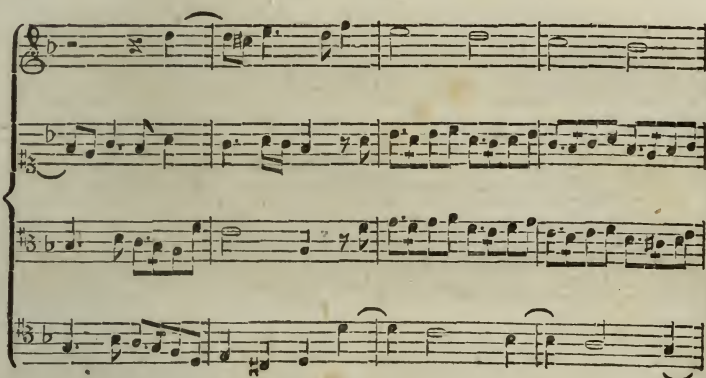


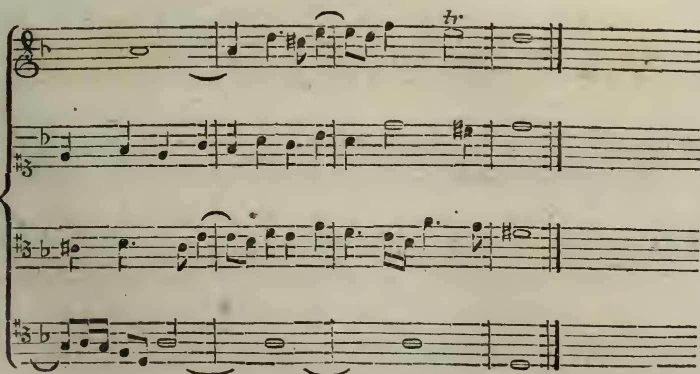

tr




tr





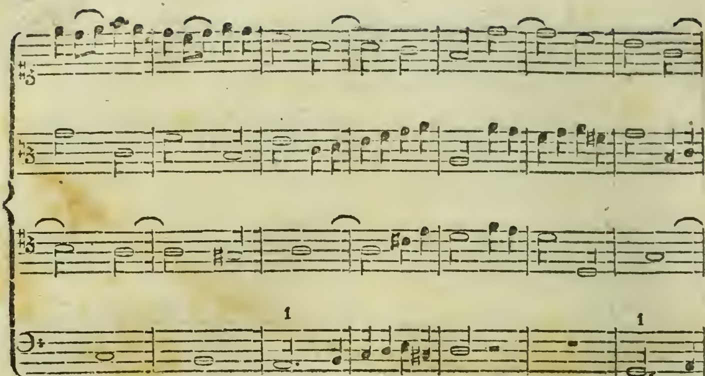

tr.

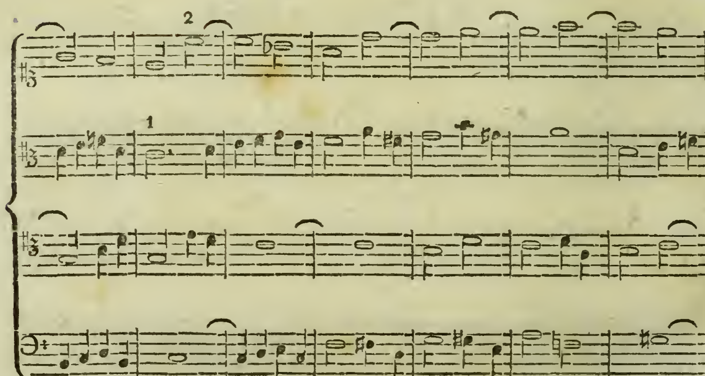
Zweytes Beyspiel einer Doppelfuge mit drey Subjecten.

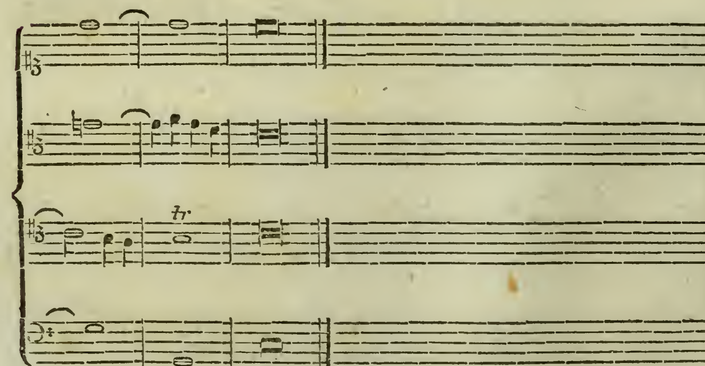
1
3
2
Licenz.
1
2
Licenz.
tr
1
3
tr
Licenz.
2
3
tr
Licenz.

Licenz.

Licenz.







In vorstehender Doppelfuge wird durch die Zahlen 1, 2, 3, der jedesmahlige, nach verschiedenen Tonarten verlegte Eintritt der drey Hauptmotive bezeichnet. Alle kurzen Einschaltungen oder Begleitungsfiguren gehören in den Bereich der Zwischen-Harmonie; ja man könnte unter denselben die analoge, oft wiederkehrende Phrase:

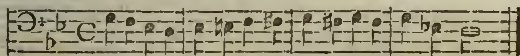


in gewisser Beziehung sogar noch als ein viertes Subject annehmen. Daß hier, nebst dem doppelten Contrapuncte der Octave auch jener der Decime in mehreren Stellen zur ausschmückenden Verschönerung benutzt und eingewebt wurde (nähmlich mittelst Hinzufügung von Ober- oder Unterterzen) wird dem aufmerksamen Forscher, wenn er den harmonischen Bau dieses Tonstücks zur eigenen Belehrung sorgfältig vergleichend zergliedert, schwerlich entgehen.

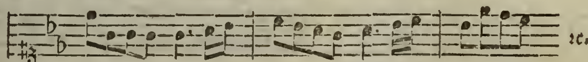
Es ist übrigens schlechterdings keine absolute Nothwendigkeit, daß alle drey Hauptsätze (Themata) gleich in den ersten zwey oder drey Tacten, wie oben der Fall war, unmittelbar nach einander eintreten; man findet bey guten Meistern auch Doppelfugen, wo jeder Hauptsatz eine geraume Zeit allein durchgeführt, und nach einer halben oder ganzen Cadenz der erste Satz mit dem zweyten, der zweyte mit dem dritten u. s. w. zusammen verbunden wird.

Wer Matthesons Orgelfugen hat, kann sich hierüber die aus G-moll mit drey Subjecten als Muster vorstellen.

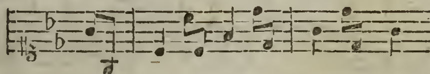
Der erste Hauptsatz derselben ist dieser:



Der zweyte Hauptsatz folgender:

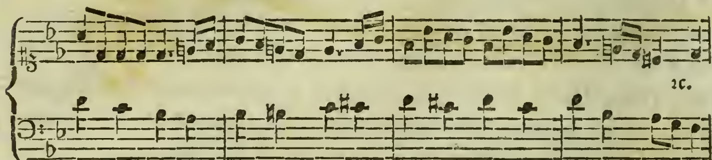


Der dritte lautet also:

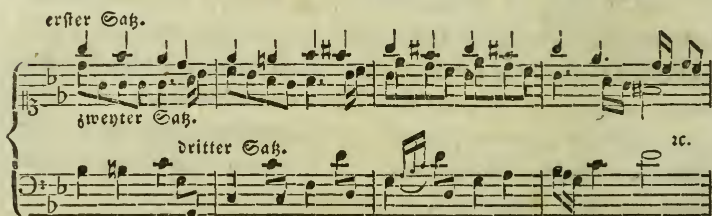


Nachdem nun der genannte Tonsetzer den ersten Satz nach Art einer gemeinen oder einfachen Fuge 34 Tacte lang durchgeführt, ruhet er in der Dominante von G, das ist in D-dur. Dann fängt

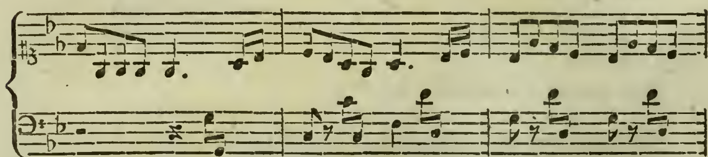
der zweyte Hauptsatz wieder allein an, und wird abermahls vierstimmig, wie eine simple Fuge 74 Tacte lang durchgearbeitet und in der Tonica, das ist im Haupttone, geschlossen. Endlich fängt der dritte Hauptsatz wieder allein im Aufstriche an, und wird durch 25 Tacte, auch wie eine einfache Fuge, dreystimmig bis auf die letzten drey Tacte ausgeführt, und vierstimmig in einer vollkommenen B-dur Cadenz geschlossen. Dann fängt er an, aus D-moll den ersten und zweyten Satz auf folgende Art mit einander zu verbinden:

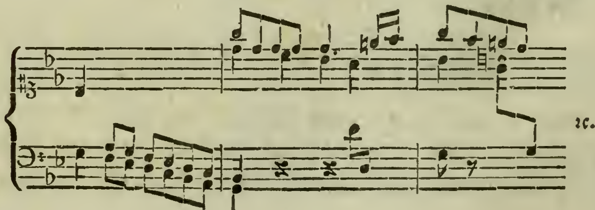


Im siebenten Tacte werden alle drey Hauptsätze also vereint:



Später, im 19. Tacte bey dieser nähmlichen Fortführung bringt er den zweyten und dritten Satz auf folgende Art zusammen:





Bey dem NB. des vorletzten Tactes erscheinen wieder alle Subjecte zugleich; und mittelst Nachahmungen, und einigen freyen Fortführungen entwickelt sich zuletzt der vierstimmige Hauptschluß.

Mit Umsicht und strenger Prüfung lassen sich auch solche Tonstücke von 4, 5, bis 6 Subjecten erfinden, in welchen alsdann natürlich, bezüglich der Versetzungen ein 4, 5, und 6facher Contrapunct unerläßlich erscheint. Immerdar jedoch müssen die Themata durch Verschiedenheit des Notenwerthes, durch Eigenthümlichkeit der Melodie genau gesondert werden, um derselben Gränzlinien bey jedem Wiederschlag eindringlich zu bezeichnen. Wenn Gesangfugen vom Orchester begleitet werden sollen, so läßt man entweder die Instrumente verstärkend mit den Singstimmen im Einklang gehen, oder man wählt für jene ein zweytes, meist lebhafter figurirtes Gegenmotiv; wird nun selbes ebenfalls regelmäßig in der Tonica und Dominante von den übrigen Stimmen beantwortet, so entsteht daraus ein noch complicirteres Tonwerk, nähmlich eine Doppelfuge mit zwey oder mehreren Subjecten. Die neuere Zeit hat gelehrt, daß die fugirte Schreibart in allen Compositions-Gattungen mit Erfolg angewendet werden kann. Sie verleiht den Symphonien und Quartetten eine ihrer schönsten Zierden, und sogar von der Bühne herab bewährt sie eine mächtig ergreifende Wirkung. Es handelt sich nur darum, den stereotyp trockenen, und veralteten Thematen, ausdrucksvoll geistreichere zu substituiren, und diesen, wo selbe durch Worte bedingt, einen declamatorisch-characteristischen Stempel aufzudrücken, wie z. B. der unsterbliche Händel in den Riesen-Chören seiner Oratorien gethan, der uns auch darin und allenthalben, als hellstrahlendes Meteor vorleuchtet.

§. 32.

Vom Canon.

Das Wort Canon heißt im musicalischen Sinne eine Art Fuge, und zwar eine solche, in welcher die strengste Nachahmung durchaus herrschen muß. Wir wissen aber aus dem §. 23., daß die einfache Nachahmung, sowohl in springenden, als in rückenden Noten viele Freyheiten habe. Aus dem §. 24. und 25. haben wir ersehen, was eine Fuge sey, und welche nothwendigen Freyheiten

sie in der Repercussion zuweilen annehme, auch, daß schon eine strengere Nachahmung in ihren Hauptsätzen herrschen müsse, als in den gemeinen Nachahmungen. Hier aber im Canon (er mag zwey- oder mehrstimmig seyn) muß das ganze Thema, es mag arios oder contrapunctisch seyn, vom Anfange bis zum Ende in den antwortenden Stimmen in allen Gattungen der Noten (der Dauer nach, in den Canons des Einklanges und der Octave auch den Buchstaben nach), in allen Pausen und Suspiren (den ersten Eintritt, (Repercussionem), ausgenommen), in allen Puncten und Ligaturen, in allen Sprüngen und Rückungen, in allen ganzen und halben Tönen, auch in Vorschlägen und Manieren, kurz, in allen Kleinigkeiten und im Ganzen, durchaus nachgeahmt werden. Der Canon kann endlich und unendlich seyn. Er kann rückgängig (cancrizans) seyn; er kann auch, wie die künstlichen Fugen, per Figuram Augmentationis, Diminutionis oder Inversionis angebracht werden. Er kann ein doppelter (a quatro), ein dreyfacher (a sei) und ein vierfacher Canon (a otto voci) seyn. Er kann in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte ꝛc., das ist in allen Intervallen (nicht aber in einem einzigen Canon) sich beantworten; endlich kann er auch ein Canon climax oder polymorphus seyn. Wer sich mit dergleichen Künsteleyen näher befreunden will, kann in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, im zweyten Theile, Berlin 1754 (Neue Ausg. Leipzig, 1806) das Genaueste ersehen. Die eigentlichen, leichtesten und zugleich strengsten Canons sind jene im Einklange und in der Octave; denn nur in diesen zwey Intervallen können die Antworten (Risposte) auf das genaueste, auch in allen halben und ganzen Tönen gemacht werden, ob man gleich diese in die Quinte und Quarte ziemlich hinein zwingen kann. In denen der Secunde, der Terz, der Sexte, der Septime und None aber kann man diese strenge Nachahmung der ganzen und halben Töne unmöglich anbringen. Einen zweystimmigen Canon nur im Einklange oder in der Octave zu verfertigen, bedarf es weder eines besonderen Studiums, noch der Beyhülfe des doppelten Contrapuncts; man schreibt den nächst besten und zu seinem Zweck tauglichen Gedanken von Note zu Note, von Sprung zu Sprung ꝛc. in beyden Stimmen hin, läßt aber die antwortende Stimme bald um einen halben, bald um einen ganzen Tact, bald auch noch später eintreten.

Auch ist es bey einem Canon in Unisono oder Octava einerley, ob die obere oder untere Stimme anfängt.

Fehlerhaft aber wäre die Ausübung (Productio), wenn man einen Canon des Einklanges mit einer Discant- und Tenorstimme, oder mit einer Alt- und Baßstimme absingen, im Widerspiele aber, wenn man einen Canon der Octave mit zwey gleichen Stimmen hören ließe; in beyden würde eine widrige Wirkung erfolgen. Bey den drey- und mehrstimmigen Canons, die nicht im Einklange gemacht sind, und mehr als einen Schlüssel vorgezeichnet haben, ereignet sich dieser Fehler der falschen Ausübung aus Mangel der Knaben- oder Frauenzimmerstimmen sehr oft. Es stellen sich zum Beyspiel vier Mannspersonen zusammen, und singen einen verschlossenen oder offenen Canon mit ihrer mannbaren Stimme ab; was entsteht daraus? daß statt des vollkommenen Accordes $\frac{5}{3}$ meisten Theils der Quartsexten-Accord $\frac{6}{4}$ angestimmt wird, und zwar fehlerhaft, besonders, wenn er sich im ersten und letzten Tacte oder in einem guten Tacttheile ungebunden hören läßt.

Wenn man also einen Canon rein aufgeführt hören will, so muß man die Schlüssel oder Stimmen des Satzes genau beybehalten.

Hier folgen drey zweystimmige Beyspiele.

Canone a due in Unisono mit einer begleitenden Orgel.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e-mit - tet Do - minus ex

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e-mit - tet

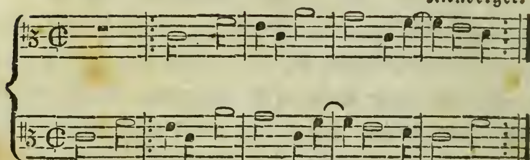
NB.

Si - on, ex Si - on, ex Si - on.

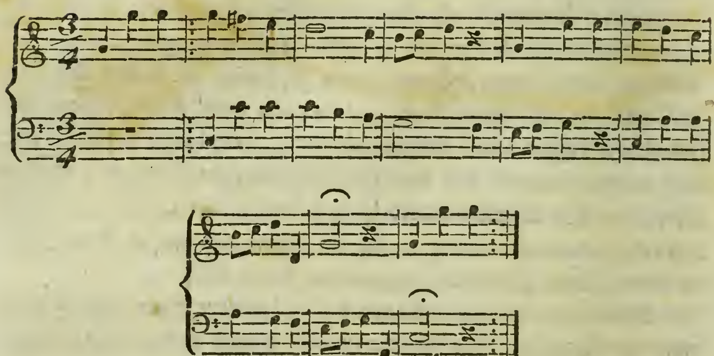
Do - mi-nus ex Si - on, ex Si - on.

Canone in unisono a due.

Kirnberger.



Canone a due in der Unterquinte.



Der erste ist ein endlicher Canon mit einem Anhange oder gänzlichem Schlusse, wie das NB. über dem ersten Sopran anzeigt; deßwegen wird er nicht wiederhohlt.

Der zweyte ist ein unendlicher wie das halbe Wiederhohlungszeichen |: :| vom zweyten bis zum Ende des letzten Tactes (welcher keine Cadenz macht) anzeigt.

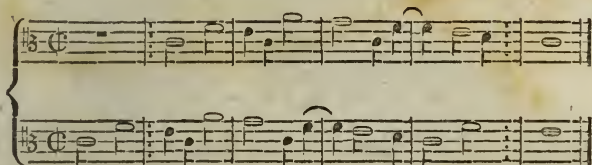
Der dritte ist auch ein unendlicher, jedoch mit einem Ruhe- oder Schlußzeichen, wobey, wenn er etliche Mahl durchaus wiederhohlt worden, jede Stimme bey ihrem Ruhezeichen 𝄐 gänzlich schließt.

Endlich ist es fast einerley Kunst, aus einem endlichen zweystimmigen Canon einen unendlichen, und umgekehrt, aus einem unendlichen einen endlichen, zu machen. Man merke sich folgende zwey Vortheile:

1. Wenn der Canon unendlich seyn soll, so läßt man die Schlußnote in beyden Stimmen weg, und macht das halbe Wiederhohlungszeichen vom Anfange des zweyten Tactes bis zu Ende des

letzten. Man muß aber beyde Stimmen so drehen, daß jede singbar von ihrer letzten Note des letzten Tactes in die erste des zweyten Tactes eintreten möge, wie im zweyten Beyspiele zu sehen ist.

2. Wenn aber der Canon endlich seyn soll, so macht man zwar auch das halbe Wiederhohlungszeichen, aber auch noch eine Finalnote in beyden Stimmen hinzu; diese zwey Schlußnoten mögen hernach einen Einklang oder eine Octave, oder eine Terz geben, wie hier:



Diese zwey Schlußnoten sind, dem Buchstaben nach, die ersten des zweyten Tactes, mit welchen man ohnehin nach etlichen Wiederhohlungen schließen würde, wenn sie auch nicht da ständen, weil doch jedes Ding einmahl ein Ende nehmen muß. Wenn der Canon aber ohne Wiederhohlungszeichen gemacht ist, und man die erste Stimme nicht früher aufhören lassen will, als die zweyte; so muß der ersten Stimme eine freye Secunden-Ligatur, 2 3 | 1 |, oder eine gebundene Septime, 7 6̸ | 8 ||, beygefügt werden, wie oben bey dem ersten Beyspiele das **NB.** anzeigt. Die Canons in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, None ꝛc. sind a due schon etwas schwerer zu erfinden und zu machen, als die im Einklange und in der Octave. Zuweilen (aber sehr selten) ereignet es sich, daß in der Melodie, woraus ein Canon gebildet werden soll, mehrere Antworten verborgen liegen, besonders, wenn sie mehr stufen- als sprungweise sich bewegt, wie z. B. vorstehender erster Canon, mit Orgelbaß, welcher sich auch in der Ober-Secunde, in der Unter-Terz, in der Ober-Sexte, in der Unter-Septime, in der Ober- und Unter-Octave, in der Unter-None und in der Unter-Decime anbringen läßt. Man sehe hier alle diese Beyspiele, wobey aber die begleitende Orgel anders gesetzt werden müßte; nur die der Octaven könnte sie wieder beybehalten.

Canon in der Secunde.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e-mit - tet Do - mi-

Vir - gam vir-tu - tis tu - ae e-mit - tet Do - mi-nus ex

nus ex Si - on, ex Si - on.

Si - on, ex Si - on.

Canon in der Terz.

Virgam vir-tu-tis tu - ae e - mit - tet Do-minus ex Si - on, ex

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e-mit-tet

Si - on.

Do-minus ex Si - on, ex Si - on.

Canon in der Sexte.

Vir - gam vir - tu-tis tu - ae e - mit-tet

Vir-gam vir - tu-tis tu - ae e - mit - tet Dominus ex Si - on, ex

Do - mi - nus ex Si - on, ex Si - on.

Si - on.

Canon in der Septime.

Vir-gam vir - tu-tis tu - ae e-mit - tet Do, - mi - nus ex

Vir - gam vir-tu-tis tu - ae e-mit - tet Do - mi-

Si - on, ex Si - on.

nus ex Si - on, ex Si - on.

Canon in der Octave.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae etc.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e-mit - tet etc.

7 7 6 5

Org. al piacere.

Oder:

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae etc.

Vir - gam vir- etc.

7 7

etc.

Canon in der None oder Secunde.

Vir-gam vir-tu-tis tu - ae e-mit - tet Do - mi-nus ex

Vir - gam vir-tu-tis tu - ae e-mit-

Si - on, ex Si - on.

- tet Do - mi - nus ex Si - on, ex Si - on.

Canon in der Decime.

Vir-gam vir-tu - tis tu - ae e-mit - tet Do - mi-nus ex

Vir - gam vir - tu - tis tu-

Si - on, ex Si - on.

ae e-mit - tet Do-minus ex Si-on, ex Si-on.

Die Canons in der Sexte, in der Septime und Octave haben alle drey ihr Daseyn nur dem doppelten Contrapunct der Octave zuzuschreiben; der in der Decime aber ist gar nur eine Versetzung des einfachen Contrapuncts um eine Octave tiefer, nähmlich des unteren oder zweyten Discants in den Tenor.

Wer den Canon in der None hier für einen Canon in der Ober-Secunde ansieht, kann ihn auch vermöge des doppelten Contrapuncts der Octave in die Unter-Septime versetzen. Einen dreystimmigen Canon im Unisono zu verfertigen, ist ebenfalls nicht schwer. Man schreibt in gleichen Stimmen, das ist Schlüsseln, das

nächst beste Tricinium auf, wobey aber nicht alle Stimmen zugleich anfangen dürfen, welches der Entwurf, lateinisch Inventio, heißt. Wenn dieser rein, nach den Regeln des strengen oder freyen oder gemischten Satzes verfertiget wurde, kann man einen offenen oder verschlossenen Canon daraus machen. Der offene heißt lateinisch apertus, der verschlossene aber clausus.

Hier folgt ein Beyspiel:

Entwurf eines dreystimmigen Canons von Caldara.

Chiedo per-do - no a voi Sig - no - re a voi, a voi

In - degno so - - no son pecca - to - re,

Mau - re - lio ma-la-va - si col - mo,

— Sig - no - - re.

son pecca-to - - re.

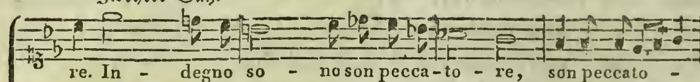
col - mo d'erro - re.

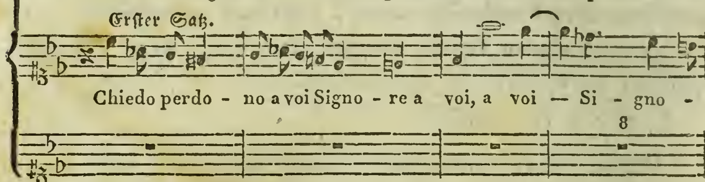
Offener Canon.

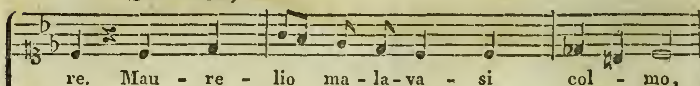
Erster Satz.

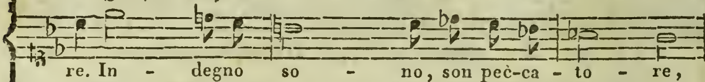
Chiedo perdo-no a voi Signo-re a voi a voi — Sig-no -
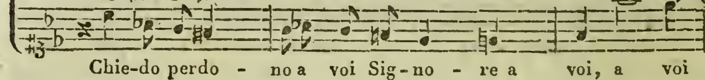
4

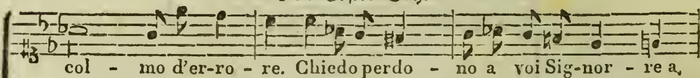

Zweyter Satz.
re. In - degno so - no son pecca - to - re, son peccato -

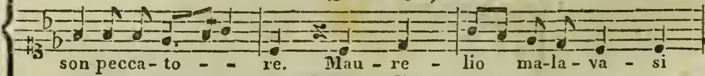

Erster Satz.
Chiedo perdo - no a voi Signo - re a voi, a voi — Si - gno -
8

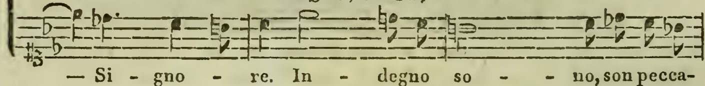

Dritter Satz.
re. Mau - re - lio ma - la - va - si col - mo,

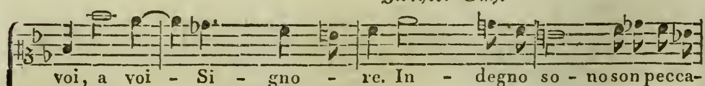

Zweyter Satz.
re. In - degno so - no, son peċ-ca - to - re,

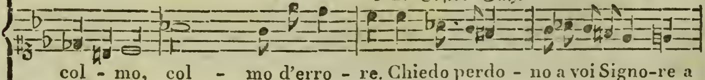

Erster Satz.
Chie-do perdo - no a voi Sig-no - re a voi, a voi

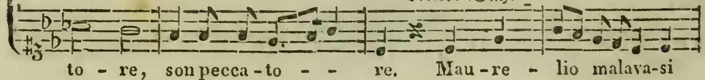

NB. Erster Satz.
col - mo d'er-ro - re. Chiedo perdo - no a voi Sig-nor - re a,

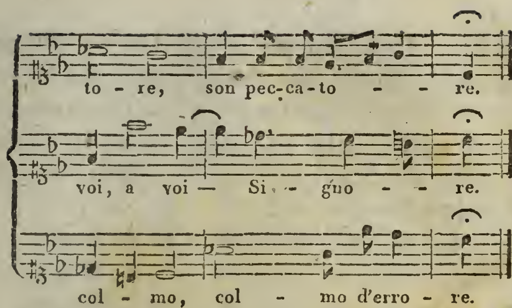

Dritter Satz.
son pecca- to - - re. Mau - re - lio ma-la - va - si


Zweyter Satz.
— Si - gno - re. In - degno so - - no, son pecca-

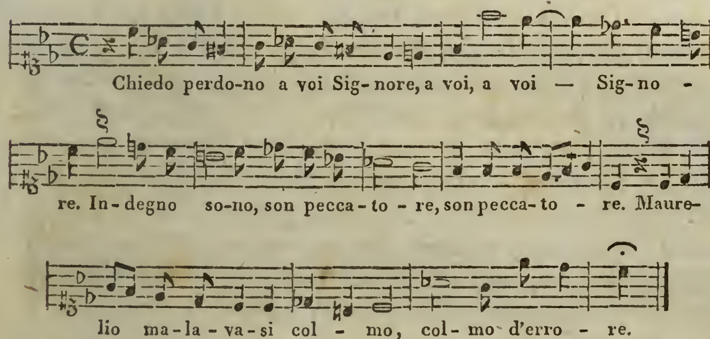

Zweyter Satz.
voi, a voi - Si - gno - re. In - degno so - no son pecca-


NB. Erster Satz.
col - mo, col - mo d'erro - re. Chiedo perdo - no a voi Signo-re a


dritter Satz.
to - re, son pecca - to - - re. Mau - re - lio malava-si



Zur Ausführung wird die erſte und zweyte Stimme nur bis zu dem NB. ausgeſchrieben, weil bis dorthin ſchon alle drey Sätze vollendet ſind. Nun folgt der nähmliche Canon verſchloſſen.

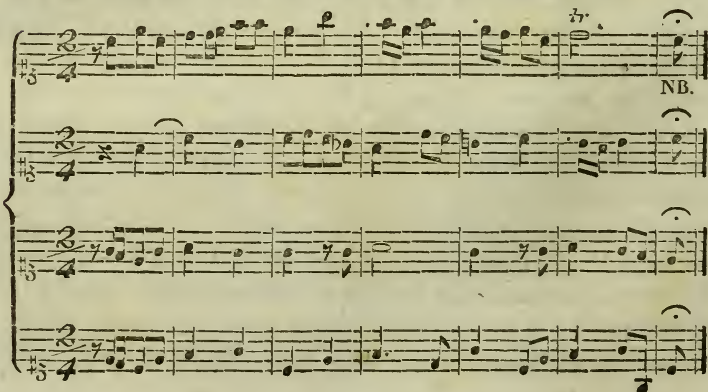


Bey dergleichen offenen Canons wird in allen Stimmen zuerſt die Oberſtimme, nähmlich der Hauptgeſang, durchaus geſchrieben; gleich daran diejenige Stimme, welche in der Invention die Baß-Cadenz machte, ſollte es auch die Mittelſtimme ſeyn, wie es hier geſchah; endlich, wenn dieſe auch vollendet iſt, wird die dritte Stimme dazu geſchrieben. Um zu ſehen, ob die Verſetzungen alle rein ausfallen, und um die untere Stimme auch gänzlich mit den drey Hauptſätzen zu vollenden, mußte hier der erſte und zweyte Satz in der Oberſtimme, in der Mittelſtimme aber nur der erſte Satz wiederhohlt werden. Weil alſo die Oberſtimme, gleichwie die folgenden zwey Stimmen, ein ganzes Continuum der drey Entwurfsſätze ausmachen muß, ſo iſt auch noch zu bemerken, daß ſich das Viertel-Suſpir des zweyten Satzes bey dem nähmlichen zweyten Satzë hier überall verliert, und daß von der halben Pauſe des dritten Satzes überall nur ein Viertel-Suſpir übrig bleibt. Zur Ausführung alſo

schreibt man hieraus jede Stimme insbesondere ab. Auf jene, die den Anfang macht, schreibt man Canto primo, auf die erste antwortende, welche hier vier Pausen bekommt, Canto secondo, auf die zweyte antwortende, welche acht Pausen bekommt, Canto terzo. Dann können ihn die Sänger oder Sängerinnen so oft wiederhohlen (ob er gleich kein Wiederhohlungszeichen hat), als es ihnen beliebt, und schließen, bey welchem vollendeten Satze es ihnen gefällig ist, weßwegen man auch über jede Endigungsnote ein Schlußzeichen 𝄐 setzen könnte. Bey dem verschlossenen Canon schreibt man alle drey Stimmen nur in eine Linienreihe, doch auch so, daß die erste oder Hauptstimme gänzlich, die zweyte, welche die Baß-Cadenz macht, auch gänzlich, und die dritte Stimme auch gänzlich ausgeschrieben in einem Continuo zusammen hängen; folglich können ihn alle drey Sänger aus einer einzigen Stimme singen. Einer allein fängt den Canon an; und wenn er zu dem ersten Zeichen 𝄋, welches über den Anfang des zweyten Satzes geschrieben werden muß, kommt, fängt der Andere den Canon an; und wenn dieser wieder zu den ersten Zeichen gekommen ist, fängt erst der Dritte an: Jeder aber singt die ganze Linienreihe aus. Dann wiederhohlen sie den Canon, so oft es ihnen beliebt; sie können ihn auch bey jedem Zeichen schließen, doch alle zugleich, wozu Einer das Zeichen gibt, wenn sie die Anzahl der Wiederhohlung nicht verabredet haben.

Um einen vier- oder mehrstimmigen Canon im Einklange zu verfertigen, hat man die nähmliche Kunst und das nähmliche Verfahren zu beobachten; z. B.:

Entwurf eines vierstimmigen Canons im Einklange.



Nach dieser letzten Viertelnote wird in den offenen Canon die Viertelnote der zweyten Stimme geschrieben, wofür das Viertel-Suspir im Niederstreiche wegbleibt.

Auch muß man, wenn dieser Canon offen geschrieben wird, statt der Achtel-Suspire in dem dritten und vierten Satze die letzte Achtelnote der vorhergehenden Stimme setzen, und, weil nur Eine Stimme allein zu singen anfängt, den übrigen im Anfange wieder Pausen bis zu ihren Eintritten geben; z. B.:

Offener (apertus) Canon.

Dritter Satz.

Vierter Satz.

Zweyter Satz.

18

Erster Satz.

NB.

Erster Satz.

Dritter Satz.

Vierter Satz.

Zweyter Satz.

Zweyter Satz.

NB.

Erster Satz.

Dritter Satz.

Vierter Satz.

Vierter Satz.

Zweyter Satz.

NB.

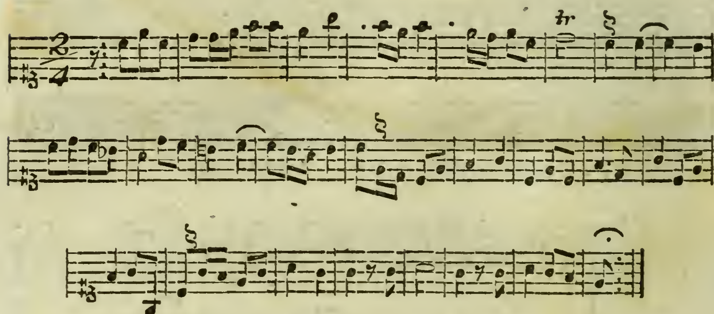
Erster Satz.

Dritter Satz.

Zur Ausführung wird wieder jede Stimme einzeln geschrieben, die ersten oder oberen drey aber nur bis zum NB., weil dort ihre vier Sätze schon vollendet sind; die Unterstimme aber wird ganz heraus gezogen, weil sie keinen Satz wiederhohlt hat. Übrigens wiederhohlt man einen solchen Zirkel-Canon so oft man will; und man hört auf zu singen, wo man will, jedoch jeder bey einem Schlußzeichen 𝄐. Hier in diesem offenen Canon mußte die vierte Stimme der Invention zur dritten, weil sie die Baß-Cadenz macht, die dritte aber zur vierten Stimme gemacht werden, weil sie, wenn sie hier auch als dritte Stimme oder dritter Satz stände, den verbothenen frey angeschlagenen Quartsexten-Accord in der ersten Repercussio dreymahl hervorbrächte; die Oberstimme oder der erste Satz mußte hier auch wieder der erste, die zweyte Stimme oder der zweyte

Satz ebenfalls der zweyte bleiben. Ein gleiches Verfahren ist auch, aus den nähmlichen Ursachen, in einem verschlossenem Canon zu beobachten; nur mit dem Unterschiede, daß hier alle drey Sätze oder Einschnitte in einer Linienreihe nach einander geschrieben werden, z. B.:

Verschlossener (clausus) Canon im Einklange a quatro.

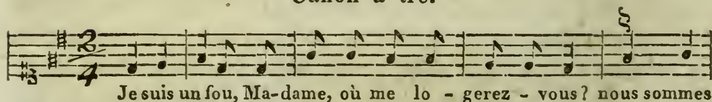


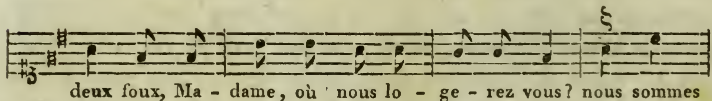
Das Hauptaugenmerk der Invention soll darauf gerichtet seyn:

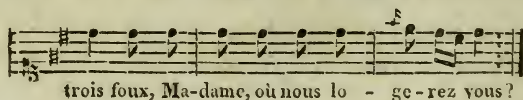
1. daß jede Stimme an und für sich, rein fließend geführt wird;
2. daß die zwey, oder drey Stimmen schon unter einander das möglichst vollständigste a due oder a trè bilden; in welcher Hinsicht demnach stets nur die nothwendigsten Ergänzungs-Intervalle zu wählen sind; und, daß
3. endlich erst durch den Beytritt der letzten Stimme der gesammte harmonische Bau in seiner ganzen Fülle als reines Quadricinium sich herausstellt.

Hier folgen noch drey Beyspiele im Einklange.

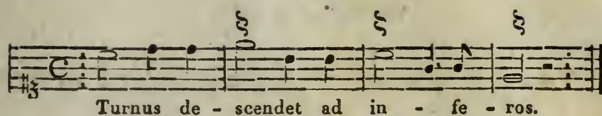
Canon a trè.



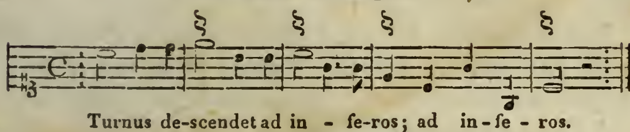




Canon a quatro.



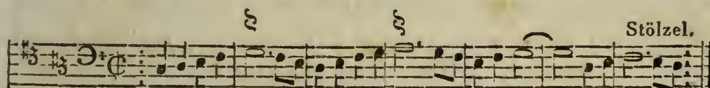
Canon a cinque.



Wenn ein Canon nicht im Einklange, sondern in der Ober-Quinte und Ober-Octave, oder in der Unter-Quinte und Unter-Octave beantwortet werden soll, so pflegt man die Schlüssel der Stimmen, wie selbe ordnungsmäßig hintereinander folgen sollen, vor dem Schlüssel, welcher den Canon anfängt, hinaus vor dem Tactzeichen zu setzen, und entweder durch dieses gewöhnliche Zeichen § oder durch Zahlen, welche die abstehenden Intervalle bedeuten, über oder unter diejenigen Noten, wo die folgenden Stimmen eintreten müssen, anzudeuten; z. B.:

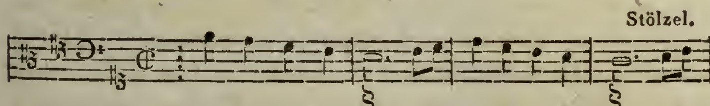
Canon a tré.

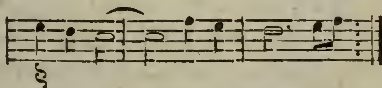
Stölzel.



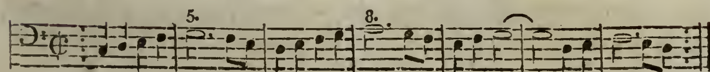
Canone a quatro.

Stölzel.

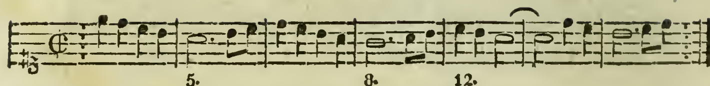




Canone a tré, mit Zahlen bezeichnet.



Canone a quatro.



Erste Anmerkung. Die mit Zahlen angezeigten Canons können sogar in einem Schlüssel verfertigt werden; jedoch muß denen, die ihn ausführen, und nicht selbst Componisten sind, gesagt werden, daß die über die Noten gesetzten Zahlen die oberen Intervalle, die unter die Noten gesetzten Zahlen aber die unteren Intervalle andeuten. Eben dieß ist auch bey dem gewöhnlichen Zeichen 𝄋, wenn keine Schlüssel vorgezeichnet seyn sollten, zu erinnern und zu beobachten.

Zweyte Anmerkung. Die durch Zahlen angezeigten Intervalle werden allezeit von der ersten Note, und nicht von der, worüber oder worunter sie stehen, aus gezählt; folglich antwortet im dritten Beyspiele, gleichwie im ersten, der Tenor dem Basse mit der Ober-Quinte G bey der Zahl 5. Nach dem Tenor antwortet bey der Zahl 8 erst der Alt mit der Ober-Octave des Basses, nähmlich mit C. Im vierten Beyspiele antwortet der Alt mit der Unter-Quinte A bey der Zahl 5, wie oben bey dem zweyten Beyspiele. Bey der Zahl 8 antwortet der Tenor mit der Unter-Octave E. Bey der Zahl 12 endlich antwortet der Baß mit der Unter-Duodecime A. Daß übrigens die später eintretenden Stimmen, gemäß ihrer Schlüssel, transponirt werden müssen, versteht sich von selbst. So viel von Zirkel- oder Lieder-Canons. Was die künstlichen oder contrapunctirten Canons anlangt (welche jederzeit nur offen und endlich seyn müssen, und wobey ein jedes Contrathema zu einem neuen Einschnitt und zugleich Canon wird), so läßt sich nicht wohl läugnen, daß selbe keineswegs leicht zu erfinden sind, und eine große, durch fortgesetzte Übung begründete Gewandtheit in dieser Schreibart als unerläßliches Postulat voraussetzen. Viele berühmte Meister der älteren italienischen, Niederländer, und deutschen Schule haben musterhafte Vorbilder dieses Kunstzweiges hinterlassen, und dadurch ihre Nahmen für alle Zeiten verewigt.

Hier folgt ein vierstimmiges Beyspiel.

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit qui ve - - nit

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui ve - - nit

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui ve-

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui

in no - mi - ne Do - mi - ni, be - - ne - di-

in no-mi - ne Do - mi - ni, be - - ne-

- - nit in no-mi - ne Do - mi - ni,

ve - - nit in no - mi - ne Do - mi-

ctus, qui ve - - - - nit, ve - nit

di - ctus, qui ve - - - - nit, ve-

be - ne - di - ctus, qui ve - -

ni, be - ne - di - ctus, qui ve -

in no-mine Do - - - - - mi - ni,

nit in no-mine Do - - - - - mi - ni,

- - nit, ve - nit in no-mine Do - - - - -

- - - - nit, ve - nit in no-mine Do - -

no - - - - - - - - - mi - ne Do-mi-

no - - - - - - - - - mi - ne

- mi - ni, no - - - - - - - -

- - mi - ni, no - - - - - - -

ni, be - ne - di - ctus —

Do - mi - ni, be - ne - di - ctus

- mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di-

- - mi - ne Do - mi - ni, be - ne-

qui ve - - - - - - - nit,
— qui ve - - - - - - - nit,
- ctus — qui ve - - - -
di - - ctus — qui ve - - -

qui ve-nit in no - mi - ne, in no - - mi - ne,
qui ve-nit in no - mi - ne, in no - - mi-
- - nit, qui ve-nit in no - mi - ne, in
- - - - - nit, qui ve-nit in no - mi - ne,

in no - - mi-ne Do - - - mi - ni.
ne, in no - mi - ne Do - - - mi - ni.
no - mi - ne Do - - - mi - ni.
in no - - mi - ne Do - mi - ni.

Bey diesem Zeichen 𝄋, welches zur Ausführung über die herausgezogenen Stimmen nicht gesetzt wird, hat der Canon überall sein Ende; die noch anderen, als freyer Anhang folgenden Tacte dienen bloß zur Bildung eines erweiterten Schlusses.

Nun folgt noch ein Beyspiel a cinque Voci, in welchem bis zu diesen zwey Zeichen 𝄋 𝄋 der doppelte Canon angebracht ist, und die oberen drey Stimmen den zweyten, die unteren zwey Stimmen aber den ersten Canon führen.

Canon a cinque Voci.

Del Sig. Prenestino.

Ag-nus De - i, qui tol-lis pec-
Ag-nus De - i, qui tol-lis pec - ca - ta pec-
Ag-nus De - i, qui tol-lis pec - ca - ta, pec-ca-ta

Agnus De - i, qui tol-lis pec - ca -
Ag-nus Dei - i, qui tol - lis pec - ca - -
ca - - ta mun - di,
ca-ta mun - di do - na no - bis pa-
mun - di do - na no-bis pa - cem,

- ta mun - di, do-

ta mun - di, do - na

do - na no - bis pa - - - - - -

cem, pa - cem, do - na no - bis pa - - -

pa - cem, do - na no - bis pa - - - cem,

- na no - bis pa - - - - - cem, pa - cem,

no - bis pa - - - - - cem, pa - cem,

cem, pa - cem, do - na no-

cem, do - na no - bis pa - - - cem, pa - cem, do-

do-na no - bis pa - - - cem, pa - cem, do-na

do - na no - bis pa - -

do - na no - bis pa - - - - -

bis pa - - - - - cem,

- na no - bis pa - - cem, do-na no - - bis

no - bis pa - - cem, do - na no - - bis pa-

- - cem — do - na no - bis pa-

cem, do- na no - bis pa -

do-na no-bis pa - - - cem, pa - cem —

pa - cem, do-na no-bis pa - cem, do-na no-bis

cem, do - na no - bis pa - cem, do-na no - bis pa-

- - - cem, pa - cem, do-

- - cem, pa - cem — do-na

do-na no - bis pa - - - - cem,

pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - -

- - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - - cem, do-

na no - bis pa - - - - cem, pa - cem.

no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa-cem.

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa-cem.

cem, do - na no - - bis pa - cem, pa - cem.

- na no - - bis pa - cem, no - bis pa - cem.

Wer nicht genau in die Geheimnisse der Setzkunst eingeweiht ist, wird oft durch das Gehör irre geleitet, und glaubt, eine streng canonische Arbeit zu vernehmen, wo es sich bloß um eine thematisch-contrapunctische Imitation handelt. Nachstehende Hymne liefert den Beleg hierzu.

Ex Libro V. Musurgiae.

(Musurgos hieß bey den Griechen sowohl ein Instrumentenspieler, als ein Tonsetzer).

Sit laus De - - - - o Pa - - - -
Sit laus De - - - - - o — — sit
Sit laus De - - - o

- - - - - - - tri — - sit laus — De-
— — De - - o — Pa - - tri, sit laus
Pa - - tri, sit laus De - - - - o, sit laus
Sit laus De - - - o Pa -

- - - - - - o Pa - tri, sum-mo Christo de

De - - - o . Pa - - tri, sum-mo Chri-sto —

De - o, — De - o Pa - tri, sum-mo Christo de -

tri, sit laus De-o, De - o — Pa - tri,

- cus, summo Chri-sto de - - cus,

de - - cus, sum - mo Chri-sto de - cus, Spi-ri - tu-i

- cus, summo Christo de - cus, Spi-ri - tu-i

summo Chri-sto de - - cus, Spi-ri - tu-

Spi - ri - tu - i san - -

san - - cto, Spi - ri-tu-i san - cto, Spi-

san - - cto, Spi - ri-tu-i san - -

i san - - cto,

- - - cto, tribus ho - nor u - nus, tribus

ri - tu - i san - cto, tribus ho - nor, honor u - nus,

- - cto, tri - bus ho - nor u-

tribus ho - nor — u - nus,

ho - nor tribus honor — u - nus, a - men.

tri - bus ho - nor u-nus, a - men, a - men.

nus, tribus honor u - nus — a - men.

tribus ho - nor u-nus, a - men — a - men.

Der eigenthümliche Reiz der canonischen Schreibart, von welcher hier noch vier Musterbilder unsers deutschen Orpheus folgen, besteht so zu sagen darin, daß das Kunstproduct selbst gewissermaßen, erst theilweise erschaffen, vor uns ins Leben tritt; — anfänglich hört man nur eine vereinzelte Stimme, von jeder Harmonie entkleidet; nun gesellt sich eine zweyte, eine dritte allmählig dazu, und die Conturstriche runden und formen sich immer mehr und mehr zu einem belebten Ganzen; bis endlich die letzte das Ton-Tableau vollendet, und einen klar abgeschlossenen Umriß des Accorden-Systems liefert, in einer überraschenden Art und Weise, wie nach den früher vernommenen, fast fragmentarischen Bruchstücken, kaum zu erwarten stand.

Daß übrigens die sogenannten Opern-Canons, wo ungleiche Stimmen, Sopran, Tenor oder Baß, eine Cantilene, gemäß ihres individuellen Umfangs, in der Ober- oder Unter-Quarte beantworten, nicht unter diese Rubrik gehören, braucht kaum erwähnt zu werden, da selbe für nichts Weiteres, als frey melodische Nachahmungen anzusehen sind, wobey die meist figurirte Begleitung, ohne strenger Consequenz, bloß harmonisch zu accordiren pflegt.

Vier Canons von W. A. Mozart.

Nr. 1. Vierstimmig.

A - ve Ma-ri-a! a - - ve Ma-ri - a

A -

a - - ve, a - ve Ma - ri - a a - ve

ve Ma - ri - a, a - - ve Ma - ri - a, a -

A - ve Ma-

Mari - a, Ma - ri - a, a - ve a - ve Ma-

- ve, a - ve Ma - ri - a a - ve

ri - a, a - - - ve Ma - ri - a, a -

A - - ve Ma-

ri - a, a - - ve a - - ve a - ve Ma-

Mari-a, Ma-ri - - a, a - ve a - ve Ma-

- ve a - - ve Ma - ri - a, a - ve

ri - a, a - - - - ve Ma - ri - a, a -

ri - a, a - - - ve Ma - ri - a, a -

ri - a, a - ve a - - - ve a - ve Ma-

Mari-a Ma-ri - - a, a - ve a - ve Ma-

- ve a - ve Ma - ri - a, a - ve

- ve a - ve Ma - ri - a, a - - ve

ri - a, a - - - ve Ma - ri - a, a -

ri - a, a - ve a - - ve a - ve Ma-

Mari-a Ma-ri - a, a - ve a - ve Ma-

Ma - ri - a Ma-ri - - a, a-

- ve a - ve Ma - ri - a

ri - a, a - - - ve Ma - ri a

ri - a, a - ve a - - ve

Dieser unendliche Canon besitzt eine süß schmeichelnde Zartheit, sowohl in der Anlage, als in der einfach schmucklosen Stimmführung. Dieses sanft beruhigende Gefühl melodischer Einheit entsteht schon daraus, daß der Anfangstact gleich beym Eintritt der zweyten Stimme in der ersten antwortend sich wiederhohlt, und sogar, mit einer kleinen Modification, auch bey dem dritten Wiederschlag, als halber Aufstrich, in Arsin, benützt wird.

Nr. 2. Vierstimmig.

Adagio.

La-cri - mo - - - - - - so son i - o, la-cri-

La-cri-

mo - - - - so la-cri-moso son i - o

mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-

La - cri-

per-du-to per-du - to ho l'i-dol mi - o! la-

mo - - - - so lacri-mo-so son i - o!

mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-

La - cri-

*

- cri - mo - - - - - - so son i - , o, la - cri-

per - du - to per - du - to ho l'i-dol mi - o, la-

mo - - - so lacri - moso son i - o!

mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-

mo - - - - - - - - so son i - o, la - cri-

- cri - mo - - - - - - so son i - o, la - cri-

per - du - to per - du-to ho l'i - dol mi - o, la-

mo - - - - - so lacri - mo-so son i - o!

mo - - - - so lacri - moso son i - o,

mo - - - - - - - - so son io - o, la - cri-

- cri - mo - - - - - - so son i - o la - cri-

per-du - to per-du - to ho l'i-dol mi - o! la-

per-du-to per-du-to ho l'i-dol mi - o!

mo - - - so la-cri-mo-so son i - o!

mo - - - - - - - so son i - o!

- cri-mo - - - - so son i - o!

Die vollste Beachtung gebührt in diesem Canon der herrlichen Stimmenführung; jede einzelne Melodie hat den eigenthümlichen, durch die klagenden Worte bedingten Farbenton; jede neu eintretende Stimme umrankt die vorige, und alle durchkreuzen sich melismatisch in chromatischer Gegenbewegung.

Nr. 3. Vierstimmig.

Allegro.

Al - - le-lu - ja al - - - - - -

Al - - - - le-

le - - lu-ja al - - - - - - - -

lu - - - ja al - - - - - - - - le -

Al - - - - - le - lu-

le - lu - ja Alle - lu - ja, a - - - men allelu-

- lu-ja Al - - - - - - - le - lu-

- ja al - - - - - - - - - le - - lu-

Al - - - - - le - lu - -

ja al - - - - - le - lu - - - ja al - le-

ja al-le - lu - ja, a - - - - men, al-lelu - ja al-

ja al - - - - - - - - le - lu - ja al - le-

ja al - - - - - - - - le - - lu-ja

- - - - - - - - - - - lu-ja al-

- - - - le - lu - - - ja al - - -

lu - ja a - - - - - men alle-lu-ja al - -

al - - - - - - - - le - lu - ja alle - lu-

- - - - - - le - lu - ja.

- - - - - le - - lu - ja.

- - le - lu - - - ja al-

ja a - - - - - men alle lu - ja.

Das Thema ist genau nach dem kirchlichen Ritus, wie selbes von dem Priester am Altare intonirt wird. Die lebhafter bewegten Gegensätze, mit ihren gebundenen Dissonanzen, contrastiren wirkungsvoll zu den gewichtigen Pfundnoten des Hauptmotivs.

Nr. 4. Dreystimmig.

Andante sostenuto.

Sie, sie ist da - hin, da - hin, sie, die Sänge-rinn, die May-

Sie, sie ist da - hin, da - hin, sie, die

Sie, sie ist da - hin, da - hin,

- - en - lieder tön - - - te!

Sän-ge-rinn, die May - - - en - lieder tön - te

sie, die Sänge-rinn, die May - en - lie - der

Sie, die durch ihr Lied den gan - zen Hain, ach — den Hain,

Sie, die durch ihr Lied den gan - zen Hain, ach!

tön - te! Sie, die durch ihr Lied den gan -

die durch ihr Lied ihn, ach — den Hain, den ganzen Hain ver-

— den Hain, die durch ihr Lied ihn, ach! — den Hain, den

- zen Hain, ach! — den Hain, die durch ihr Lied ihn, ach

schön-te, sie ist da - hin, ach sie ist da - hin, da - hin!

gan-zen Hain ver - schön-te, sie ist da - hin, ach sie ist da-

— den Hain, den gan - zen Hain ver - schön-te, sie ist da-

Ach! wenn ihr Ton mir in die See-le hall-

hin, da - hin! ach! wenn ihr Ton mir in die

hin, ach sie ist da - hin, da - hin! Ach! wenn ihr

te! ach, wenn ihr Ton, wenn ihr Ton in die Seele hall-te,

See-le hall - te, ach, wenn ihr Ton, wenn ihr Ton

Ton mir in die See - le hall - te, ach

Wenn ich am Bach, wenn ich am

in die Seele hall - te, Wenn ich am

wenn ihr Ton, wenn ihr Ton in die Seele hall-te,

Bach dort im A-bendgol-de — wenn ich dort wall - te,

Bach, wenn ich am Bach dort im A - bend-golde — wenn ich dort

Wenn ich am Bach, wenn ich am Bach dort im A - bendgolde

Wenn — ich dort auf Blumen lag, wenn ich auf Blumen wallte!

wall - te! Wenn — ich dort auf Blumen lag, wenn

— wenn ich dort wall - te! Wenn — ich dort auf

sie, die Mayen - lie-der tön-te, de-ren Lied

ich auf Blumen wall - te! sie, die Mayen=

Blu-men lag, wenn ich auf Blumen wall - te!

— er-tön-te, die den gan-zen Hain

lie-der tön-te, de-ren Lied — er-tön-te,

sie die May-en - lie-der tön-te, de-ren Lied

durch ihr Lied ver-schön - te — sie, die den Hain,

die den gan-zen Hain durch ihr Lied ver-schön - te,

— er-tön-te, die den gan-zen Hain

ach den Hain, den gan - zen Hain ver - schön - te,

— sie, die den Hain, ach den Hain, den gan - zen Hain

durch ihr Lied ver - schön - te — sie, die den Hain,

sie ist da - hin, die Sän - ge-rinn, sie

ver - schön - te, sie ist da - hin, sie

ach den Hain, den gan - zen Hain ver - schön - te, sie

ist — da - hin!

ist — da - hin!
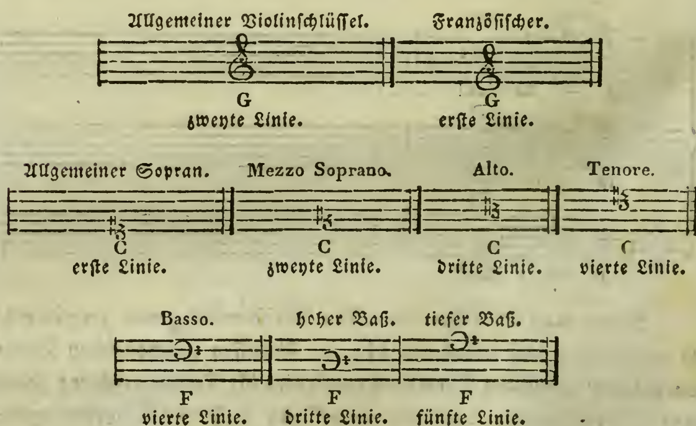
ist da - hin!

Wenn man das letzte canonische Meisterwerk genau zergliedert, so ergibt sich, daß selbes aus 11, im schönsten harmonischen Flusse aneinander gereihten Thematen construirt ist. Dabey erscheint jedes neu eintretende also kunstreich gewendet, daß es die vorhergegangenen, nur durch einen Tact von einander getrennten, in ununterbrochener Reihenfolge über und unter sich duldet; ja, die tief empfundene, höchst sentimentale Melodie spinnt also stätig consequent aus einem Faden sich fort, daß sogar die vier Anfangs-Noten des letzten Motivs zugleich noch in der dritten Stimme die Baß-Cadenz des Schluß-Accordes bilden.

Ohne egoistischen Patriotismus darf wohl behauptet werden, daß selbst die gefeyertsten Notabilitäten der contrapunctischen Schulen aller Zeiten in dieser Kunstgattung nichts Bewunderungswürdigeres hinterlassen haben.

Nun noch einige kurze Andeutungen über den Räthsel-Canon. Dieser hat weder Zeichen, noch Zahlen, noch Buchstaben der vier Singstimmen, C (Canto), A (Alto), T (Tenore), B (Basso), und öfters auch keinen Schlüssel vorgezeichnet. Wem also ein solcher verschlossener Räthsel-Canon (wobey höchstens geschrieben steht Canon a tre oder a quatro etc.) vorkommt, der muß ihn durch allerley Intervalle aufzulösen suchen, entweder durch die oberen oder unteren, das ist, durch die Ober- oder Unter-Terz ꝛc. bis er die echten Antworten herausfindet; oftmahls auch durch die Umkehrungen, durch die Gegenbewegung, auch sogar zuweilen durch die rückgängige und rückgängig verkehrte Bewegung, auch durch die drey Schlüssel oder deren Transpositionen.

Die drey Schlüssel lassen sich insgesammt neunmahl versetzen. Z. B.

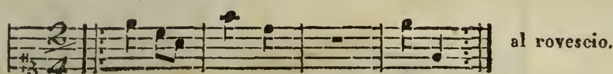


Auch muß man durch ganze und halbe Pausen, durch Suspire, durch ganze oder halbe, auch durch anderthalb oder mehrere Tacte und durch Vergrößerung oder Verkleinerung die Auflösung suchen. Ein solches Beyspiel ist Kirnberger's Canon: „Wir irren allesammt, nur jeder irret anders.“ Unter den neueren Componisten

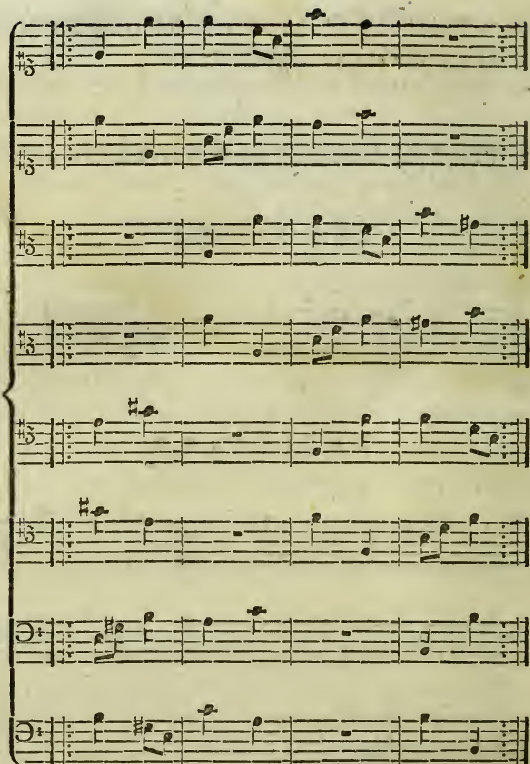
hat besonders **Friedrich Kuhlau** recht sinnreiche Räthsel-Canons geliefert, wovon hier einige folgen.

Räthsel-Canon's von Fr. Kuhlau.

Nr. 1. Achtstimmig.

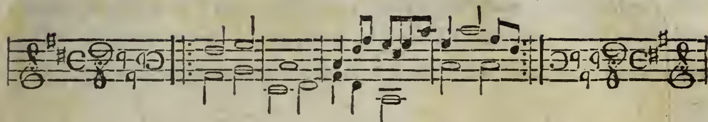


Auflösung.



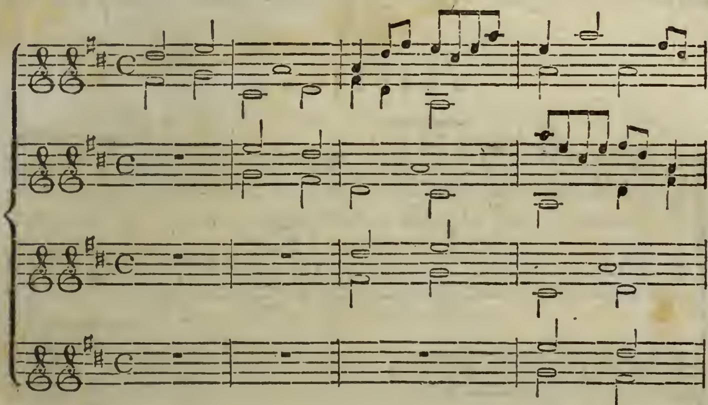
Aus der Vereinigung aller 8 Stimmen wird ersichtlich, daß die ganze Conception bloß auf drey Accorden, E-dur, A-moll, und einer verminderten Quint-Sext-Harmonie über der Basis H beruht; auch keineswegs daraus ein harmonisch anziehendes Tongebilde zum Vorscheine kömmt. Zur richtigen Dechiffrirung mußte im Alt, Tenor und Baß den Noten G ein erhöhendes Kreuz vorgesetzt werden. Überhaupt: Räthsel bleibt Räthsel; — man zerbricht sich den Kopf, um den Schlüssel zu finden, und ist man endlich dem Geheimnisse auf die richtige Spur gekommen, so erscheint der Gewinn höchst unbedeutend. Parturiunt montes, u. s. w. wie's im Sprichworte heißt. Indessen mag solch' speculatives Spielwerk immerhin zur prüfenden Übung des Scharfsinnes dienen, und ähnliche Elaborata füllen häufig die Erinnerungsblätter der Stammbücher.

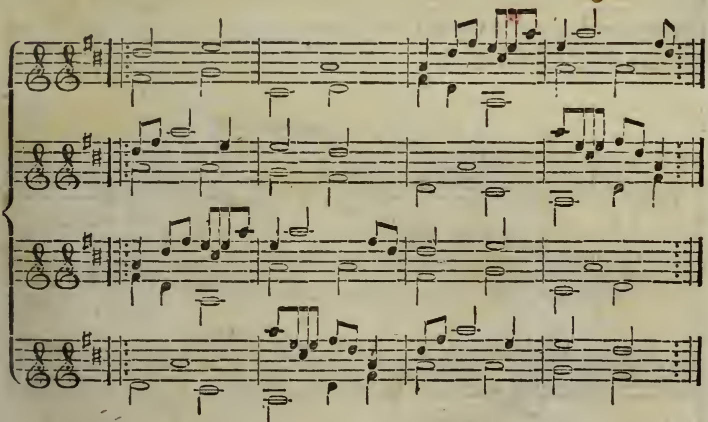
Nr. 2. Achtstimmig.



Auflösung.

(Rückwärts gelesen entsteht ein zweyter, umgedreht ein dritter, und dieser wieder zurück gelesen ein vierter Canon.)

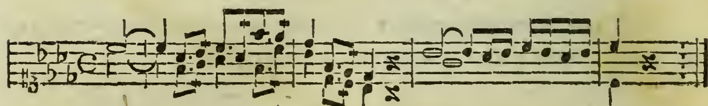




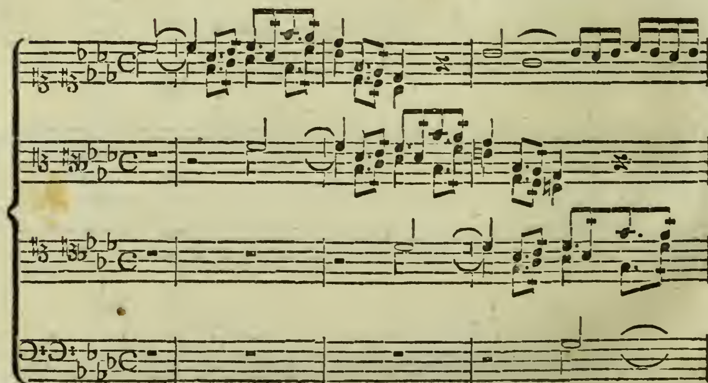
Hier regiert die krebsgängige Nachahmung. Jeder Tact beantwortet sich in der folgenden Stimme zurückgelesen; das gesammte

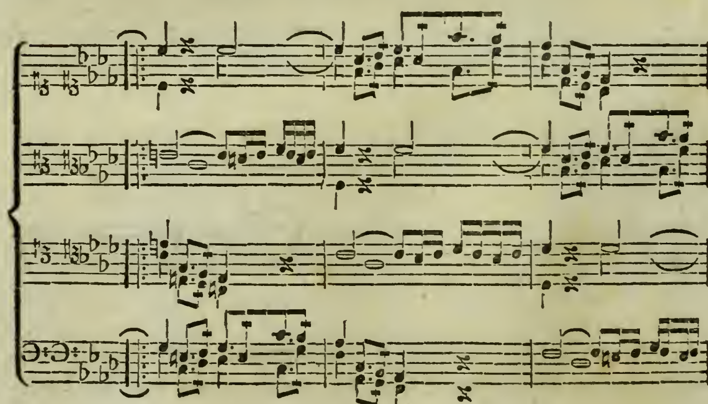
Resultat sind zwey Harmonien, Tonica und Dominante; D-dur und A-dur. Den Satz umgedreht, mit der Vorzeichnung: C-moll, und ihrer Wechseltonart: F-moll, wirft er sich zwar ebenfalls richtig aus, aber auch noch ungleich dürftiger in melodischer Beziehung.
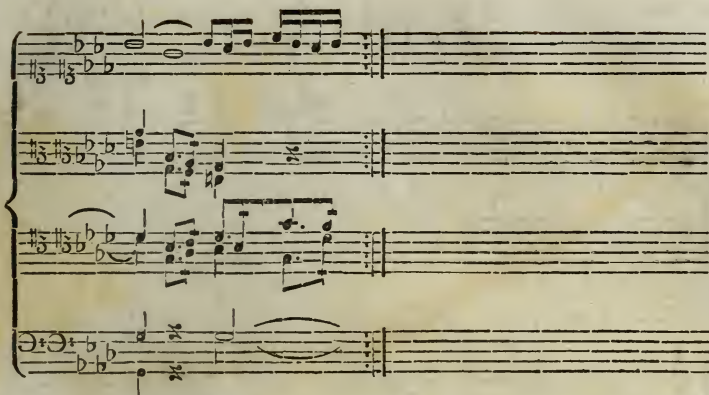
Nr. 3. Achtstimmig.



Auflösung.

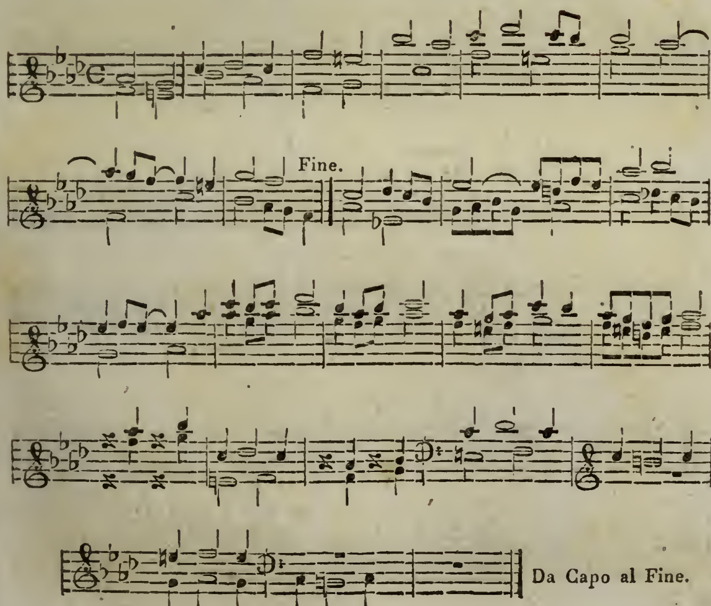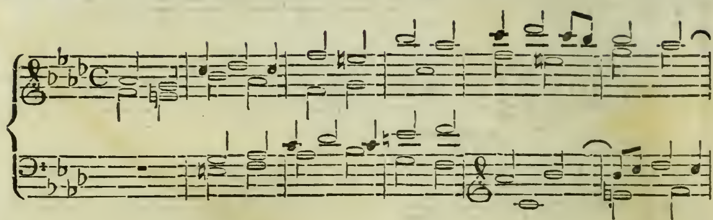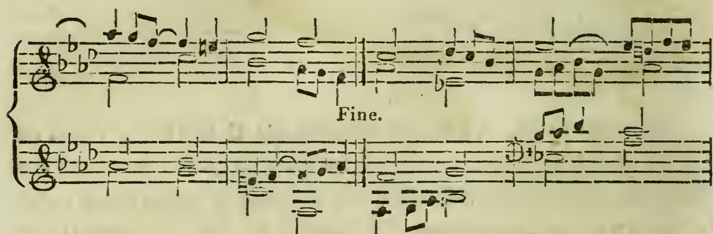






Dieselbe Note, welche der Sopran als C intonirt, klingt im Alt F, im Tenor Des, im Baß aber G. Die zu den harmonischen Eintritten nothwendigen Zwischenpausen mußten aufgefunden, und bezüglich der tonartsmäßigen Modulation in den 3 antwortenden Stimmen mehrere Es in E verwandelt werden.

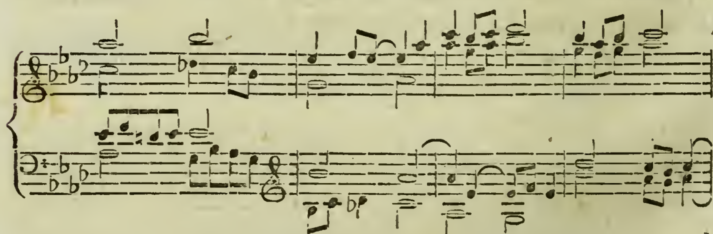
Nr. 4. Vierstimmig.
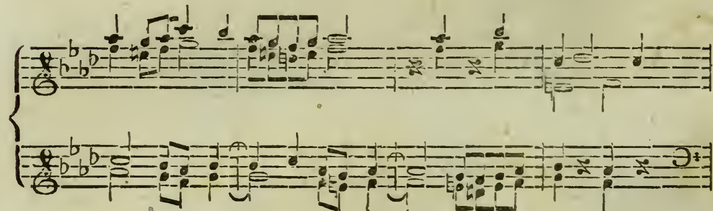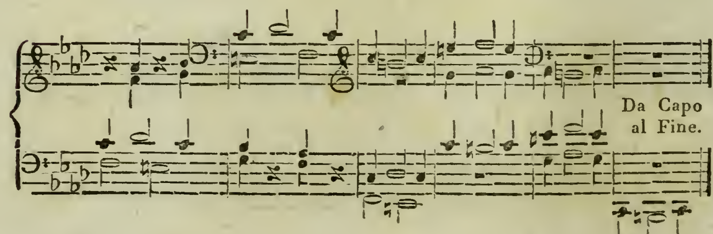


Auflösung.











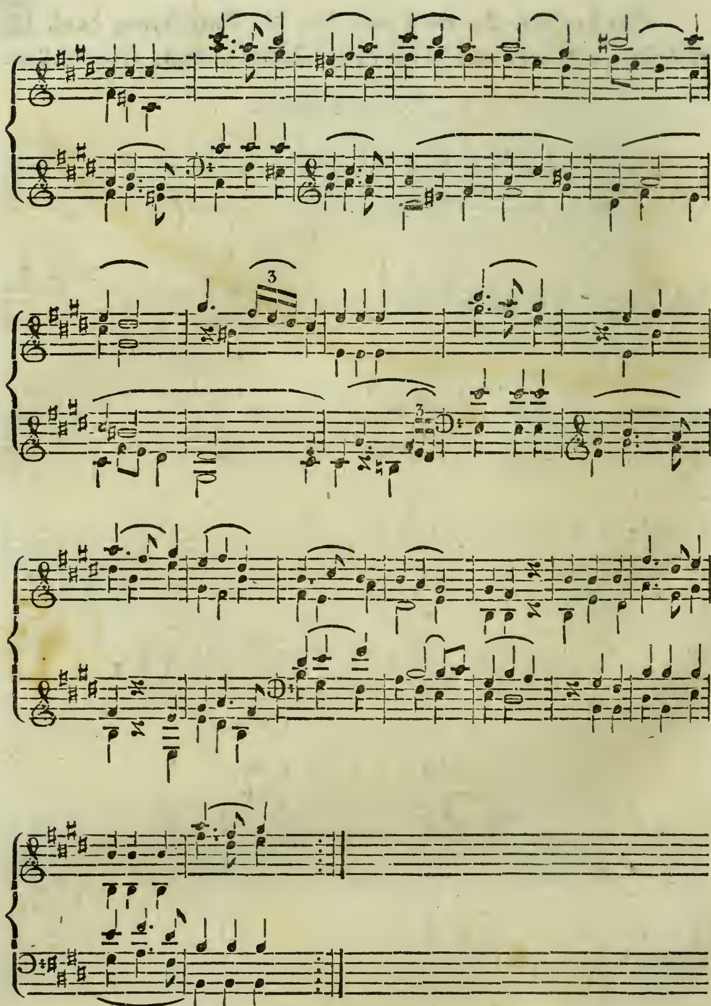
Wie bey Nr. 2, wird auch hier die Entzifferung durch die rückgängige Umkehrung, in die tiefere Octave verlegt, bewerkstelligt.

Nr. 5. Vierstimmig.

3

Auflösung.

*



Der noch complicirtere Organismus dieses letzten canonischen Problems besteht darin:

1. daß bey dem Eintritt der Antwort eine ganze Pause eingeschaltet werden muß;
2. daß diese, um Spielraum zu gewinnen, in die Baßlage zu transferiren war;
3. daß die Glieder eines jeden Tactes in veränderter Reihenfolge

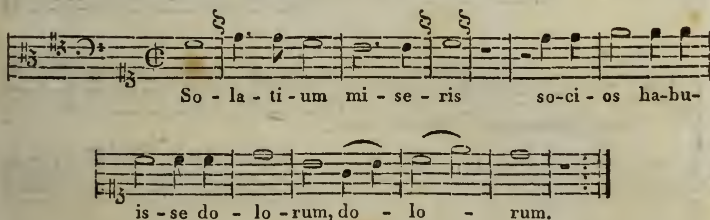
erscheinen; nähmlich: zuerst das dritte, dann das erste und endlich das zweyte Viertel, sammt deren Puncten, Zwischensuspiren, u. s. w. — Ist man einmahl dieser subtilen Spitzfindigkeit auf die Spur gekommen, so ergibt sich alles von selbst, und der Glückliche darf den Nahmen eines musikalischen Ödips ansprechen.

Zugabe.

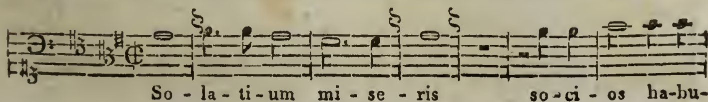
Als Joseph Haydn, schon altersschwach, seinem Freunde Albrechtsberger zum Nahmensfeste nicht mehr persönlich Glück wünschen konnte, schickte er ihm die bekannte musikalische Visitenkarte: „Alt und schwach bin ich,“ welche ohne sein Wissen unter der Benennung: Canon, gedruckt wurde. Albrechtsberger, heftig an Sand und Stein leidend, und gleichfalls unfähig, seinen alten Kunstbruder am nächsten Josephfeste zu besuchen, sandte ihm folgendes Erinnerungs-Denkmahl:

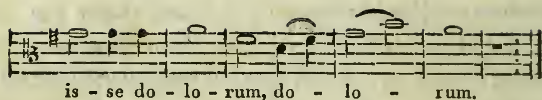
Pieridum Frater!
qui dudum noster Apollo diceris:
hunc Canonem fecit, dedicatque Tibi
vetus et sincerus amicus
Georg. Albrechtsberger
1806
Josepho Haydn.

Canone perpetuo a 4 voci
in hypodiapente, ed hypodiapason.



L'istesso Canone in hyperdiatesseron, ed hypodiapason.





Auflösungen.

Nr. 1.

Hypodiapente (Unter=Quinte).

Hypodiapason (Unter=Octave des Soprans).

Hypodiapason (Unter=Octave des Altes).

ꝛc.

ꝛc.

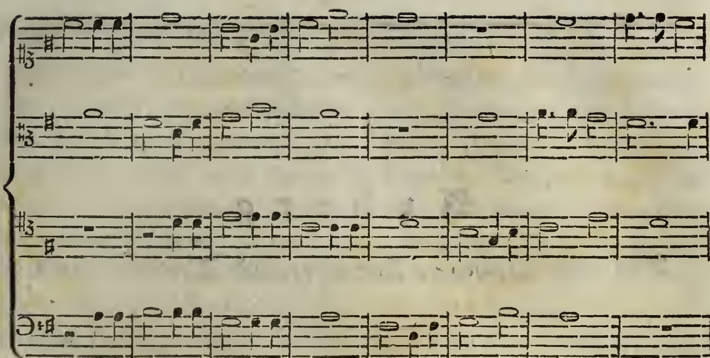
ꝛc.

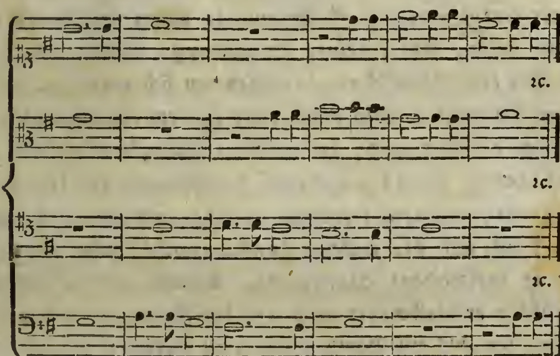
Nr. 2.

Hyperdiatesseron (Ober=Quarte).

Hypodiapason (Unter=Octave des Soprans).

Hypodiapason (Unter=Octave des Altes).




&c.
&c.
&c.

Anhang.

Von dem Kirchen-, Kammer- und Theater-Style.

Daß jede dieser drey Schreibarten, nach ihrem innersten Wesen, nach ihrer eigenthümlichen Bestimmung, streng von einander gesondert seyn sollte, bedarf keiner Erwähnung. Leider jedoch hat in neuerer Zeit eine Vermischung derselben um sich gegriffen, die keineswegs gerechtfertigt werden mag, und zu dem Hauptzwecke, diesen oft sträflich entwürdigend, im grellsten Widerspruche steht. Nicht dringend genug können angehende Kunstjünger vor jenem verführenden Irrwege gewarnt werden; — Jeder, welcher es ehrlich meint mit sich selbst und der wahren Kunst, erwähle daher jenen Zweig, für den er entschiedene Hinneigung, Talent und unzweydeutigen Beruf fühlt; er bleibe aber auch treu der Fahne, zu der er geschworen, ohne jemahls ein Partheygänger zu werden, der zuletzt selbst nicht mehr weiß, was er eigentlich will, oder wem er angehört. Nicht Alle vermögen Alles; jedem das Seinige: lieber der erste im Dorfe, als der letzte in Rom; — Universal-Meister in allen Fächern jedoch sind beynahe seltener, als der fabelhafte Phönix; — unser Mozart war ein solch hellstrahlendes Meteor!

Zur Kirchenmusik werden gerechnet: Messen jeder Gattung, Gradualen, Offertorien, Psalmen, Hymnen, Cantaten, Oratorien, Antiphonen; im Stilo alla Capella, a quatro, a cinque etc. mit oder ohne Orgel, im Allabreve- oder Vierviertel-, im ganzen oder halben Tripel-Tacte, im strengen oder freyen Contra-Puncte verfertigt, auch mit größerer oder kleinerer Instrumentalbegleitung.

Herrliche Werke in dieser Schreibart besitzen wir von einem **Aiblinger, Allegri, Angstenberger, Astorga, Bach, Baini, Baj, Ballerotti, Basily, Beethoven, Benelli, Benevoli, Bernabei,**

Biffi, Bihler, Bonno, Boroni, Brescianello, Brixi, Bühler, Caffaro, Caldara, Carissimi, Cavallo, Cherubini, Cruciati, Cursini, Danzi, Deller, Doles, Drobisch, Duni, Durante, Eybler, Fago, Fasch, Feo, Frescobaldi, Fux, Gaffi, Galilei, Galuppi (genannt Buranello, nach seinem Geburtsorte Burano, einer acht Meilen weit von Venedig liegenden Insel), Gänsbacher, Gasparini, Gassmann, Giroust, Graun, Greco, Guarnerio, Händel, Hasse, Hauptmann, Jos. u. Mich. Haydn, Heinichen, Hesse, Himmel, Hofmann, Homilius, Hueber, Hummel, Jomelli, Kittel, Joh. Kozeluch, Krottendorfer, Lachner, Lanzi, Lasso (Orlando), Leo, Lotti, Luzzaschi, Manni, Marcello, Majo, Marotti, Padre Martini, Michel, Mozart, Naumann, Palermitano, Palestrina (auch Praenestino), Pasterwitz, Pera, Pergolesi, Peri, Perti, Porpora, Prautner, Preindl, Reichard, Reuter, Riepel, Righini, Rink, Rolle, Romberg, Salieri, Sarti, Scarlatti, Schicht, Schmittbauer, Schnabel, Fr. Schneider, Schulz, (Seyfried,) Abbé Stadler, Stölzel, Tonini, Tozzi, Traëtta, Tuma, Türk, Valotti, Vinci, Vogler, Wagenseil, C. M. v. Weber, Gottfried Weber, Weinling, Winter, Wittasek, Zelenka, Zelter und — nebst vielen Andern — von einem Stern erster Größe, den der Herausgeber wohl nicht erst zu nennen braucht — dem unvergeßlichen Johann Georg Albrechtsberger.

Die Kammermusik umfaßt alle Arten von Gesang- und Instrumentalstücken, wie selbe in Privatzirkeln oder großen Academien zu Gehör gebracht werden; nahmentlich: Orchester-Symphonien, Solos, Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten u. s. w. für Schlag-, Bogen- oder blasende Instrumente; — Sonaten, Variationen, Concerte; — Arien, mehrstimmige Gesänge, Chöre, Cantaten (ohne religiöser Tendenz), Ouverturen, Potpourris, Capriccio's, Phantasien u. dgl.

In unsern Zeiten haben für die Kammer geschrieben:

a) Symphonien:

Abel, André, Bach, Beethoven, Boccherini, Brandl, Cambini, Cherubini, Dittersdorf, Gyrowetz, Haydn, Hesse, Hofmeister, Krommer, Lachner, Mehul, Mendelssohn, Mozart, Neukomm, Pleyel, Riem, Ries, Rolla, Romberg, Rosetti, (Seyfried,) Leop. Sonnleithner, Spohr, Stamitz, Ulbrich, Wanhall, C. M. v. Weber, Wilms, Winter, Witt, Wranitzky, Wölfl u. a.

b) Für die Violine:

André, Baillot, Beethoven, Benda, Blumenthal, Boccherini, Böhm, Bohrer, Boucher, Bruni, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Clement, Contin, Corelli, Durand, Eck, Eybler, Femy, Fesca, Fiorillo, Fodor, Förster, Fränzl, Gerke, Gyrowetz, Habeneck, Händel, Haydn, Helmesberger, Hennig, Hiller, Hoffmann, Jäll, Jansa, Jansen, Jarnowich, Khym, Kreutzer, Krommer, Lafont, Laban-Lubanow, Libon, Lipinsky, Lolli, Lubin, Mathei, Maurer, Mayseder, Mestrino, Möser, Mozart, Onslow, Paganini, Pichel, Pixis, Pleyel, Polledro, Präger, Pugnani, Ries, Rode, Rolla, Romberg, Schall, Schmiedigen, Schuppanzigh, Spohr, Viotti, Weiss, Woldemar, Wölfl u. a.

c) Für das Violoncell:

Arnold, Baudiot, Bideau, Bohrer, Danzi, Dotzauer, Duport, Hauschka, Hus-Desforges, Krafft, Lamarre, Lindley, Linke, Merk, Münzberger, Pleyel, Reicha, Romberg, Schönebeck, Stiastny, Voigt u. a.

d) Für die Flöte:

Amon, Bayr, Berbiguier, Call, Danzi, Devienne, Dressler, Drouet, Dulon, Fürstenau, Gabrielsky, Gebauer, Gyrowetz, Hänsel, Hofmeister, Hugot, Keller, Klingenbrunner, Köhler, Kreith, Krommer, Kuhlau, Lindpaintner, Metzger, Müller, Quanz, Schneider, Scholl, Toulou, Tromlitz, Vern, Wunderlich u. a.

e) Für die Clarinette:

Backofen, Bärmann, Crusell, Duvernoy, Gebauer, Göpfert, Krommer, Lefèvre, Michel, Purebl, Vanderhagen, C. M. v. Weber u. a.

f) Für das Bassethorn:

Backofen, Küffner, Tausch u. a.

g) Für die Hoboe:

Braun, Fröhlich, Garnier, Hummel, Krähmer, Krommer, Lebrun, Lickl, Sellner, Thurner, Vanderhagen, Westenholz u. a.

h) Für den Fagott:

Dietter, Gebauer, Krommer, Kummer, Ozi, Schneider, Stumpf, C. M. v. Weber u. a.

i) Für das Waldhorn:

Amon, Domnich, Dornaus, Duvernoy, Lindpaintner, Mozart, Nisle, Punto, Reicha, Schunke u. a.

k) Für das Flageolet:

Bellay, Chalon, Demar, Gebauer, Leroy u. a.

l) Für den Czakan:

Diabelli, Gebauer, Heberle, Klingenbrunner, Krähmer, Matiegka u. a.

m) Für die Posaune:

Braun, Fröhlich.

n) Für die Mandoline:

Aichelburg, Bortolazzi, Call, Oberleitner, Vimercati.

o) Für die Guitarre:

Bevilacqua, Blum, Bornhardt, Bortolazzi, Call, Carulli, Diabelli, Doisy, Gelli, Giuliani, Gräffer, Kueffner, Lehmann, Matiegka, Molino, Molitor, Oberleitner, Rotondi di d'Arailza, Spina, Stählin, Tuczek, Wolf u. a.

p) Für das Pianoforte:

Adam, Assmayr, Bach (J. C.), Bach (J. M.), Bach (Ph. Em.), Bach (Seb.), Beethoven, Brixi, Chopin, Chotek, Clementi, Cramer, Czerny (C.), Czerny (Jos.), Diabelli, Dussek, Eberl, Eberwein, Field, Freystädtler, Gelinek, Gyrowetz, Halm, Haslinger, Haydn, Herz, Himmel, Hummel, Jozzi, Kalkbrenner, Kanne, Kleinheinz, Klengel, Kozeluch, Krufft, Küffner, Kuhlau, Lannoy, Lauska, Leidesdorf, Lickl, Lipawsky, Liszt, Louis Ferdinand (Prinz von Preussen), Martinelli, Maschek, Mendelssohn, Moscheles, Mozart, Müller (A. E.), Onslow, Pixis, Pleyel, Plachy, Reicha, Riem, Ries, Riotte, Rudolph (Erzherzog von Österreich), Rummel, Scarlatti, Schmitt, Schneider, Schumann, Scotzi, Starzer, Steibelt, Sterkel, Tayber, Tomeschek, Wagenseil, Wanhall, Weber (C. M. v.), Wieck Clara, Winkhler, Wölfl, Worzischeck, Würfel u. a.

q) Für die Harfe:

Alvars, Backofen, Bedard, Bochsa, Boieldieu, Demar, Jadin, Krumpholz, Nadermann, Pollet, Spohr, Vernier u. a.

r) Für die Harmonica:

Maschek, Müller, Naumann, Röllig.

s) Für die Harmonie:

Amon, Fuchs, Gebauer, Göpfert, Haslinger, Hofmeister, Kreith, Krommer, Kueffner, Lickl, Mozart, Payer, Purebl, Rummel, Schiedermayer, Schwarz, Sedlak, (Seyfried,) Starke, Stumpf u. a.

t) Für den Gesang:

Arietten, mehrstimmige Gesänge u. dgl.:

Amon, André, Asioli, Bachmann, Beethoven, Bergt, Blangini, Blum, Bornhardt, Call, Crescentini, Danzi, Dietrichstein (Graf Moriz), Eisenhofer, Fesca, Hakel, Häser, Harder, Haslinger, Haydn, Himmel, Henneberg, Hummel, Hurka, Kanne, Krufft, Ledesma, Lehmann, Löwe, Marschner, Methfessel, Millico, Mosel (J. F. v.), Mozart, Mühling, Nägeli, Paer, Proch, Reichard, Reissiger, Righini, Rungenhagen, Schinn, Schnyder, Schubert, (Seyfried,) Sterkel, Tomaschek, v. Wartensee, Weber (C. M. v.), Weber (Fr. D.), Weber (Gottfr.), Zelter, Zumsteeg u. a.

Zum Theaterstyl zählt man alles, was bey einer Bühnendarstellung musikalisch begleitet wird: ernste und komische Opern, größere und kleinere Singspiele, Melodramas, Ballete, Divertissements u. s. w. — Eine vollständig erschöpfende Definition dieser Schreibart zu geben, möchte um so schwerer, ja beynahe unmöglich seyn, als die jedesmahlige, individuelle Charakteristik des Tonsatzes streng von dem Inhalte des Stoffes bedingt wird, und diesem in consequent treuer Festhaltung angepaßt werden soll. Zudem unterliegt gerade eben dieser Kunstzweig vorzugsweise und wohl am allermeisten dem wandelbaren Zeitgeschmacke; wie denn unsere Zeitgenossen selbst schon so manche Reform — ob zum Bessern oder Schlimmern führend, bleibe unerörtert — erlebt haben. — Jedenfalls aber sind, außer jenen gemeinsamen tonkünstlerischen Eigenschaften, vielseitig erprobte Erfahrungen der scenisch-dramatischen Wirkungen, wissenschaftliche Bildung, Rhetorik, Declamation, lebhafte Phantasie, musikalische Malerey (im edleren Sinne), praktische Routine der Vocal- und Instrumental-Effecte, nebst wohlberechneter Verwendung aller zweckmäßigen Hülfsmittel, unerläßliche Anforderungen, welchen sich jeder tüchtige Theatercomponist unterziehen muß. Freylich spielt, hinsichtlich des Erfolges, der leidige Zufall oft eine Hauptrolle; der Wechselgrad des Gefallens oder Mißfallens hängt

nicht selten von einem Conflict unvorherzusehender, an und für sich vielleicht geringfügiger Umstände ab; Niemand kann den Eindruck seines mit dem Aufwande der besten Kräfte vollendeten Geisteswerkes zum voraus verbürgen, worüber die Öffentlichkeit das entscheidende Richteramt verwaltet, und nirgend wohl, wie hier, trifft das Sprichwort: „Fortuna, cui favet“ — richtiger und dem ausgedehntesten Umfange nach ein.

Im Opern-Fache ist bis auf unsere so fruchtbaren Zeiten unendlich viel geleistet worden. Wer kennt nicht die Nahmen eines:

Abeille, Agricola, Alessandri, André, Andreozzi, Anfossi, Apell (v.), Arne, Auber, Audinot, Basily, Beethoven, Bellini, Benda, Berton, Bierey, Blangini, Blum, Boieldieu, Brandl, Caraffa, Catel, Champein, Cherubini, Cimarosa, Dallayrac, Danzi, Deller, Dittersdorf, Drechsler, Eberwein, Elsner, Fesca, Fioravanti, Fleischer, Gallus, Gaveau, Generali, Gläser, Gluck, Gossec, Graun, Gretry, Guglielmi, Guhr, Gyrowetz, Halevy, Händel, Hasse, Haydn, Herold, Hiller, Himmel, Hofmeister, Holzbauer, Hummel, Isouard (Nic.), Kaiser, Kraus, Kreutzer (Conr.), Kuhlau, Kunzen, Lichtenstein, Lindpaintner, Lully, Mayer (Sim.), Mayerbeer, Mehul, Mercadante, Misliweżeck, Monsigni, Morlacchi, Mosel (J. F. v.), Mozart, Müller, Naumann, Neefe, Paisiello, Paer, Pavesi, Persuis, Philidor, Piccini, Poissl (Freyh. v.), Rameau, Reichard, Righini, Riotte, Romberg, Rosetti, Rösler, Rossini, Rousseau, Sacchini, Salieri, Sarti, Schenk, Schmidtbauer, Schneider, Schulz, Schuster, Schweitzer, Seidel, Seydelmann, (Seyfried,) Spohr, Spontini, Starzer, Steibelt, Stunz, Le Sueur, Süssmayer, Tayber, Telemann, Tomascheck, Traetta, Umlauf, Vogel, Vogler, Weber (B. A.), Weber (C. M. v.), Weigl, Weyse, Winter, Wittasek, Wolf, Wölfl, Zingarelli, Zumsteeg u. a.

Um in jeder dieser drey Schreibarten zur richtigsten Ansicht zu gelangen, wird das sorgfältig genaue Studium classischer Partituren, und, wo möglich, unmittelbar bald darauf das vergleichende Anhören der Werke selbst, die ersprießlichsten Dienste leisten.

Über die Grundelemente des eigentlichen, wahren Kirchenstyles differiren noch fortwährend die Meinungen; indessen die Verehrer der älteren Meister nur Compositionen aus jener Zeitepoche etwas

gelten lassen wollen, sprechen sich die Anhänger der Gegenwart negativ aus, in solchen contrapunctischen Proben weiter nichts erkennend, als trockene Rechnungs-Exempel und scholastischen Schwulst. Beyde Partheyen möchten wohl etwas für, manches wider sich haben; beyde, durch Einseitigkeit bevorurtheilt, allzu weit gehen, und die Entscheidung dürfte, wie meistens, mitteninne liegen. — Beym Entstehen der Kirchenmusik beschränkte sich selbe ausschließlich nur auf den Vocalgesang. Alle Tonstücke wurden, gemäß des strengen Satzes, auf vollkommene und unvollkommene Harmonien berechnet, jede derselben in feyerlich langsamen Rückungen angehalten, und alles Melodische daraus entfernt; eine Maßregel, welche nahmentlich in Italien, dem Mutterlande, höchst zweckmäßig, ja, so zu sagen, naturbedingt erscheint; denn dort, in jenen zur Ausführung bestimmten kolossalen Tempelhallen, war die denkbarmöglichste Einfachheit des harmonischen Organismus ein unerläßliches Hauptpostulat, und rasch bewegtere Accordenfolgen, Dissonanzen-Fortschreitungen, mit welchen unser Gehör durch Gewohnheit leicht auffassend sich befreundete, müßten in jenen nachhallenden Räumen eine bis zur Entstellung verwirrende Undeutlichkeit hervorgebracht haben. Zudem waren die Sänger bloß auf sich selbst beschränkt; demnach geboth die Klugheit, zur Sicherstellung der Ausführung im stilo alla capella alles zu vermeiden, wodurch die Intonation auch nur im geringsten beirrt oder gefährdet werden konnte, und darauf eben begründen sich jene bis jetzt noch bestehenden Fundamental-Gesetze des strengen Satzes. Weil nun aber die der damahligen strengen Schule entstammenden Componisten durch solche Fesseln ihre Schöpfungen auf eine gewisse Einförmigkeit reduciren mußten, so blieb ihnen zur Entwickelung ihres Talentes kein anderes Feld übrig, als jenes einer kunstvoll combinirten, vielstimmig verzweigten contrapunctorischen Ausarbeitung, wovon aus jener Epoche denn auch so bewunderungswürdige Denkmähler tiefer Gelehrsamkeit auf unsere Zeiten übergekommen sind. — Später wurde diesem isolirten gregorianischen Kirchengesang die Orgel zur Unterstützung beygesellt; erst allmählig entwickelte sich die Figuralbegleitung; anfänglich verstärkte man die Grundstimmen durch Contrabässe; dann führte man Geigen auf den Kirchenchören ein; endlich Hoboen, Trompeten, Pauken, Fagotts, Zinken, Posaunen und andere Blasinstrumente. Nunmehr gewann auch die Schreibart größere, umfangreichere Freyhei-

ten; denn mit solchen Hülfsmitteln durfte schon den Sängern auch Schwierigeres zugemuthet werden. — In neuesten Zeiten bedient man sich bey kirchlichen Festproductionen, solennen Hochämtern, Te Deum laudamus u. dgl. der vollzähligen Orchestermassen, trotz dem, daß immer noch eifernde Stimmen dagegen sich erheben, obwohl schlechterdings kein rechtskräftig haltbarer Beschuldigungsgrund dafür sich herausstellt. Einmahl hindert die inzwischen bedeutend höher gewordene Stimmung oftmahls die Mitwirkung der Orgeln, von denen die meisten um einen guten Viertelston tiefer zur angenommenen Orchester-Temperatur stehen, wodurch denn die ausfüllenden Blasinstrumente gleichsam als deren nothwendige Supplenten erscheinen. Andererseits handelt es sich bey religiösen Compositionen hauptsächlich nur darum, daß der Geist des Wortes treu, wahr, aus voller Seele, mit gläubigem Gemüthe aufgefaßt, und würdig ernst in Tönen wiedergegeben werde. Ist dieser ersten und einzigen Anforderung Genüge geschehen, dann vermag schwerlich irgend ein Instrument, zweckmäßig verwendet, der Gesammt-Conception Eintrag zu thun. Die Flöten z. B. — wie rührend hat selbe nicht Michael Haydn und Naumann in ihrer sanft hauchenden Mittellage benützt? oder die Hörner, aushaltend über fortschreitende Harmonien, — welch unnennbarer Reiz, welch andächtiger Ausdruck liegt nicht in diesen schönsten aller Bindungsmittel? Freylich kommt alles auf die eigenthümliche Stellung, auf die erprobte Kenntniß ihrer speciellen Wirksamkeit an, und nur der Unverstand möchte sich beygehen lassen, selbe am geheiligten Orte zum Abblasen eines frivolen Jagdstückchens zu verdammen. — Hat doch jedes Ding zwey Seiten; die rechte aber herauszufinden, ist eben die schwere Kunst. — So dürften wohl auch manche ältere Gewohnheiten kaum zu rechtfertigen seyn. Dahin gehören beyspielshalber: die rauschend figurirten Violinen, die hüpfenden und springenden Grundbässe, welche einmahl gar zu weltlich klingen; ferner der Übelstand, die Posaunen mit der Alt-, Tenor- und Baßstimme im Einklange zu setzen; diese echten Kircheninstrumente in vollen, getragenen Accorden von imposanter Wirkung, verlieren dadurch ihre tiefe Bedeutsamkeit, können die ihnen zugemutheten Passagen in lebhaften Fugensätzen schon ihrer Natur nach höchst unvollkommen ausführen; müssen daher mehr schaden als nützen. Eben so wenig möchten zu billigen seyn die zwar durch so viele Beyspiele gleichsam

sanctionirten Solo's einzelner Stimmen, mit Coloraturen, Trillern und Läufen; die Bravour-Arien mit Cadenzen, die symphonieartigen Concertsätze für verschiedene Instrumente, nebst mehreren Mißbräuchen, welche eine ältere Ära in die Kirche verpflanzte, und die der geläuterte Sinn allmählig daraus zu verbannen bemüht ist. — Jeder Kirchencomponist widme nur seine vorzüglichste Aufmerksamkeit dem Inhalte der auszudrückenden Worte, bearbeite im rein harmonischen Flusse und kunstreicher Verschlingung das Quadricinium der Singstimmen, und betrachte alles Übrige als verschönernde Zuthat; — dann hat er genug gethan. —

Wer übrigens in der Theorie der Tonsetzkunst erschöpfend sich belehren will, dem mögen folgende Schriftsteller zum Nachlesen empfohlen seyn:

Adelung, André, Avison, Bull, Burmann, Burney, Busby, Catel, Chladni, Choron, Christmann, Fink, Forkel, Förster, Fux, Gerber, Gerbert, Gretry, Hawkins, Hering, Jones, Kirnberger; Knecht, Koch, Marpurg, Mattheson, Michaelis, Mitzler, Mosel (v.), Portmann, Reichardt, Riepel, Rochlitz, Scheibe, Schicht, Schubart, Türk, Vogler, Wagner, Weber (Friedr. Dion.), Weber (Gottfr.), Wendt, Wolf u. a.

Gesangschulen haben herausgegeben:

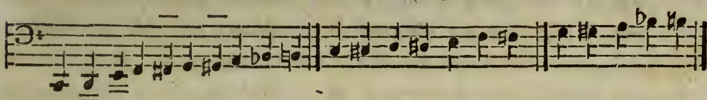
Asioli, Choron, Crescentini, Danzi, Geraudé, Hering, Hiller, Lasser, Nägeli, Preindl, das Pariser Musik-Conservatorium, Righini, P. v. Winter u. a.

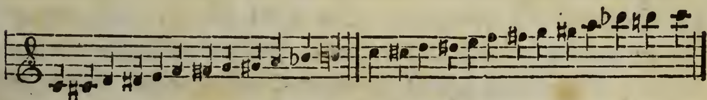
Kurze Beschreibung
aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente sammt ihren Tonleitern.

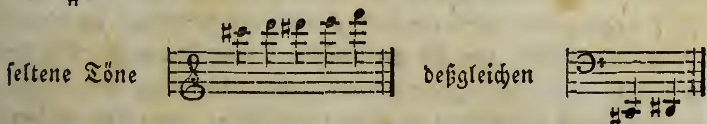
Schlag-Instrumente.

1) Die Orgel (l'Organo) hat viele Züge (Register), aber noch viel mehr Pfeifen. Sie besitzt ein, zwey oder drey Griffbrete (Manuale), welche aus vier Octaven bestehen, auch ein Pedal zum Treten, welches dreyzehn lange und sieben kurze, hölzerne Stangen enthält. Das Haupt-Register ist immer sechzehnfüßig, bey sehr großen Werken findet man auch zuweilen ein zweyunddreyßigfüßiges. Sie hat Blasebälge und Ventile ꝛc. In Capellen oder kleinen Kirchen gibt es meistentheils nur Positive; diese sind eine kleine Orgelgattung mit drey, vier, fünf oder sechs, höchstens acht Registern, welche nur ein Griffbret jedoch kein Pedal haben.

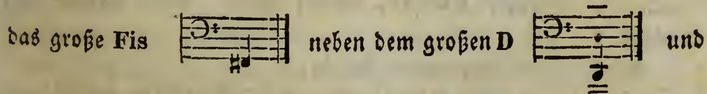
Die Orgeltöne sind folgende:

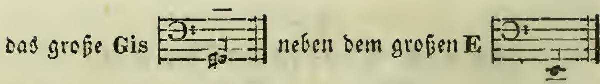




seltene Töne  deßgleichen

Wenn die Orgel eine kurze Baß-Octave hat, so fehlen diese beyden Töne. Dann liegt

das große Fis  neben dem großen D und

das große Gis  neben dem großen E

Dieses Instrument verdient der König unter allen seinen Brüdern genannt zu werden. Seine Wirkung ist von unbeschreiblicher Großartigkeit und höchster Majestät, Geist und Gemüth erhebend, zum Gebeth und frommer Andacht stimmend, der würdigste Repräsentant, um das Flehen der Staubgeschöpfe zum Throne des Allmächtigen empor zu tragen. Es ist ein vollkommen befriedigender Stellvertreter des vollständigsten Orchesters, da seine zahlreichen Register, nebst der vox humana, auch die Klänge der meisten gangbaren Instrumente oft bis zur täuschenden Verwechslung nachzuahmen befähigt sind. Ein solches Riesenwerk, von geübten Meisterhänden in seiner zustehenden, adeligen Würde behandelt, ist ausschließlich nur geeignet, die andächtigen Bittgesänge einer ganzen Volksgemeinde zu begleiten, und als unerschütterlicher Führer zusammen zu halten, ohne befürchten zu müssen, selbst von dem tausendstimmigen Chorus der gläubigen Menge jemahls übertönt zu werden. Dem wahren Organisten liegen aber auch heilige Pflichten ob, er soll das seinem Verstande, seiner Einsicht und technischen Kunstfertigkeit anvertraute Tonwerkzeug niemahls durch profane Künsteleyen entweihen; sein Spiel und der Gegenstand desselben darf nie im Widerspruche stehen, weder mit der Erhabenheit des Ortes, noch mit der religiösen Tendenz der Handlung. Reichliches Figuriren, blendendes Passagenwerk, Verzierungen, mechanische Bravour sind nimmer hier am rechten Ort und Stelle, außer, wenn ein Meister vom Fache seine Virtuosität speciell in einem Orgel-Concerte bethätigen will; dagegen aber wird ein schön gebundener Vortrag, in breiten Harmonienfolgen, um die gewichtigen Tonmassen weit aushallen zu lassen, eine klare Ideenführung, eine vollgriffige Spielweise, verstärkt durch des Pedals mächtige Grundfeste, immerbar am herrlichsten, ja, wunderbar ergreifend und bezaubernd, effectuiren. —

Lehrbücher für die Orgel besitzen wir: von **Drechsler**, **Güntersberg**, **Hering**, **Knecht**, **Rink**, **Türk**, **Abbé Vogler** und **Werner**.

Merkwürdige Orgelwerke sind in:

Amsterdam; in Augsburg, in der Barfüßer-Kirche, von Georg Andreas Stein; in Berlin, in der Garnisons-Kirche,

von Joachim Wagner; in Breslau, in der Maria Magdalenen-Kirche, von Johann Rödern; in St. Gallen; in Görlitz, in der St. Peter- und Pauls-Kirche, von Casparini und Sohn; in Innsbruck; in Halberstadt; in Hamburg, in der St. Michaels-Kirche, von Hildebrand dem jüngern; in Harlem; in Magdeburg, in der Domkirche, von Heinrich Compenius; in Mailand, in Maria-Maggiore; in Trient; in Maria-Einsideln; in Merseburg; in Münchroth; in Ottobeuern; in Riga, in der Jacobs-Kirche, von Heinrich Andreas Contius; in Ulm, im Münster, und in der heil. Dreyfaltigkeits-Kirche, von Hans Ehrmann; in Weingarten (einer secularisirten Benedictiner-Abtey in Schwaben), von Gabler; in Zittau, in der Johannis-Kirche, von Silbermann; und im Stifte St. Florian in Oberösterreich.

Zu den berühmtesten Orgelspielern der Vergangenheit und Gegenwart gehören:

Agthe, Ahlström, Alberti, Albrechtsberger, Arnold, Bach, Bachmann, Balbastre, Bayer, Beckmann, Beczwarzowsky, Berguis, Bibel, Bousset, Buxtehude, Couperin, Deinl, Drechsler, Drexel, Eberlin, Eybler, Franzberger, Frohberger, Gebel, Hammerschmied, Händel, Hasler, Hässler, Hayda, Heinlein, Henkel, Henneberg, Hinsch, Hofheimer, Homilius, Hurlebusch, Kerl, Kindermann, Kittel, Klein, Knecht, Kobricht, Kollmann, Krause, Krebs, Lehmann, Liberti, Löffelloth, Lustig, Mattheson, Mozart, Müthel, Nicolai, Pachelbel, Paix, Payr, Pepusch, Pothoff, Preindl, Purcell, Raquette, Rauch, Raupach, Reinecke, Rembt, Rink, Rogge, Rösler, Schneider (Fr.), Schneider (Friedr.), Sechter, Seeger, Siebenkäs, Sorge, Stadler, Stanlay, Tayber, Trier, Tunder, Vanderhagen, Vanhall, Vierling, Vogler (Abbé), Walther, Weckmann, Wenzel, Werner, Willmann, Worzischek u. a.

2) Der Flügel (Clavicembalo) ist fast anderthalb Klafter lang, vorne bey der Claviatur über eine Elle breit, hinten zugespitzt. Sein Körper ist von hartem, der Resonanz-Boden aber von weichem Holze gemacht. Er wird mit Stahl- oder Messingsaiten und im Basse auch zuweilen durch die tiefsten Töne herauf mit übersponnenen Saiten, welche alle an eisernen Schrauben und kleinen Stiften angemacht werden, bezogen.

*

Instrumente dieser Gattung gehören heut zu Tage schon zu den Raritäten, nach welchen Niemand mehr Verlangen trägt.

3) Das Fortepiano, welches eben so aussieht, unterscheidet sich dadurch vom Flügel, daß es mit hölzernen Hämmerchen, jener aber mit langen hölzernen, fast spannenlangen Tangenten, worin kleine Rabenkiele befestigt sind, zum Ansprechen gebracht wird, und zwar nach des Spielers Intention, im stärkeren oder schwächeren Grade.

Das Pianoforte, gegenwärtig das umfangreichste aller Schlaginstrumente, hat eine Tastatur von 6 bis 7 Octaven, und enthält folgende Töne:

Contratöne, oder Subbaß. Große Octave.

in 8va bassa.

Kleine Octave. Eingestrichene Octave.

Zweygestrichene Octave. Dreygestrichene Octave.

Viergestrichene Octave.

in 8va alta.

Clavier- und Pianoforte-Schulen haben herausgegeben:

Adam, Bach, Clementi, Cramer, Czerny (J.), Dussek, Hering, Hummel, Knecht, Müller, Pleyel, Steibelt, Türk u. a.

4) Das Clavichordium oder das Clavier, welches bald nur vier C-Octaven, wie die Orgel, bald auch fünf F-Octaven, wie der Flügel, hat, ist ebenfalls mit Stahl- oder Messing-, im Sub-Basse auch mit übersponnenen Saiten bezogen; es hat aber, weil es viel kleiner ist, und äußerlich wie ein Zwergflügel oder Quer-Fortepiano aussieht, sehr kurze Tangenten von Messing oder Eisen, und klingt etwas leise; jedoch ist es zum gefühlvollen, zart

nuançirten Ausdruck ganz vorzüglich geeignet. Dieses veraltete Instrument wird zuweilen unter dem Nahmen: „Spinett“ begriffen; wenn es aber nicht durchaus um eine Octave höher, das ist im vierfüßigen Ton, gestimmt ist, sondern den achtfüßigen und natürlichen Ton hat, so ist es kein Spinett, selbst wenn es nur einfach, statt doppelt oder dreyfach, bezogen wäre. Es gibt zwar noch einige flügelartige Spinette, welche wirklich um eine Octave höher klingen, und durchaus nur einfach besaitet sind; beyde aber sind gänzlich in Abnahme, bezüglich des fast kindischen, unkörperlichen Tones.

In die Cathegorie der Flügel und Pianoforte's gehören gewisser Maßen auch noch folgende Abarten:

1. Adiaphonon.
2. Amenochord.
3. Amor-Schall.
4. Archicymbal.
5. Augenclavier.
6. Bogenflügel.
7. Cembal d'amour.
8. Cembalo onnicordo.
9. Clavecin acustique.
10. Clavecin harmonieux.
11. Clavecin organisé.
12. Clavecin à peau de buffle.
13. Clavecin royal.
14. Claveoline.
15. Dittanaclasis.
16. Doppel-Flügel.
17. Euphon.
18. Fortbien.
19. Geigen-Clavicymbel.
20. Glas-Chord.
21. Harmonichord.
22. Harmonicon.
23. Lauten-Clavecymbel.
24. Melodica.
25. Oedephone.
26. Orchestrion.
27. Orpheus-Harmonie.

28. Panharmonicon.
29. Patent-Clavier von Stauffer und Streicher.
30. Phisharmonica.
31. Sirenion.
32. Terpodion.
33. Uranion.
34. Xenorphica.
35. Xulharmonicon.

Ausgezeichnete Virtuosen auf diesen Instrumenten waren und sind:

Abeille, Adam, Apell, Auernhammer, Almeida, Bach (Ph. Em.), Beck, Beethoven, Belleville, Benda, Benickt, Bennet-Sterndale Williams, Bigot, Bihler, Blahetka, Chopin, Cibbini-Kozeluch, Clasing, Clementi, Coda, Cramer, Czerny (Carl), Czerny (Jos.), Dalberg, Döhler, Duscheck, Dussek, Eberl, Eder, Field, Fink (Charlotte), Fleischer, Gelinek, le Grand, Gyrowetz, Halm, Henselt, Himmel, Hohenadel, Hummel, Hurlebusch (Sohn), Julie, Kalkbrenner, Keil, Kiefer, Kleinhainz, Klengel, Kozeluch, Krufft, Kuhlau, Kurpinsky, Kurzböck, Lacombe, Lauska, Leidesdorf, Lemoch, Lessel, Liszt, Louis Ferdinand (Prinz von Preussen), Marchand, Marschner, Mayer (Leop. v.), Mayer (Charles), Mayerbeer, Mendelssohn, Mora, Moscheles, Mosel (Cath. v.), Mozart, Mühlenfeld, Müller (A. E.), Natorp, Neumann, Onitsch (Nina), Onslow, Paradies, Park, Pixis, Pleyel, Posch, Puthon, Reicha, Ries, Rzehaczek, Riotte, Rosetti, Rudolph (Erzherzog von Österreich), Salamon, Scarlatti, Schad, Schmitt, Schulz, Schumann, Seyffert, Stauffer, Steibelt, Stein, Sterkel, Streicher, Symanowska, Thalberg, Tepper, Tomaschek, della Valle, Wanhall, Weber (C. M. v.), Wieck (Clara), Winkhler, Winter (Dem.), Wittasek, Wölfl, Worzischek, Würfel u. a.

Hier in Wien sind gegenwärtig nachfolgende Orgelbauer und Claviermacher:

Affaly, Amberg, Anders, Angst, Baufeld, Bobaczeck, Böhm, Bojarsky, Brodmann, Budenhager, Buder, Comary, Comeretta, Demian, Deutschmann, Dörr, Edelhofer, Ehlers, Ehrlach, Ehrlich, Elwerkemper, Fischer, Fritz, Fuhrmann,

Glass, Graff (Conrad), Graff (Aloys), Haschke, Heil, Hindle, Herwerth, Hey, Hofmann, Hoxa, Jakesch (Georg), Jakesch (Matth.), Jansen, Katholnig, Klein, Krähmer, Landschütz, Langenreiter, Lauterer (Franz), Lauterer (Wenzel), Leschen, Letetzky, Lichtenauer, Marks, Maschek (Ign.), Maschek (Titus), Mauritz, Müller (Eust.), Müller (Mart.), Müller (Matth.), Pertsche, Pfaff, Plockmann, Promberger, Reiner, Rosenberger. Sachs, Schäffer, Schanz, Schedl, Schedle, Schmidt (Jac.), Schmidt (Matth.), Schneider, Schramm, Schuffenhauer, Schuhmacher, Schulz, Seidler, Seidtner, Sommerer, Somonair, Stein (Andr.), Steinhauser, Streicher, Strobl, Teichmann, Wachtel, Weiss, Werle, Zambach, Zierer, u. a.

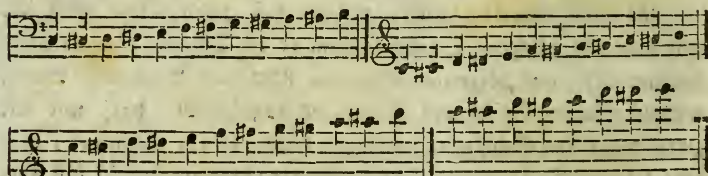
5) Der Pantaleon, welcher fast zwey Ellen breit ist, und sehr viel stählerne Saiten (indem er im Discant oben dreyfach besaitet ist), auf hölzernen Stegen, über dem Resonanz-Boden mittelst eiserner Stifte und Schrauben angespannt, hat, und mit zwey hölzernen Schlägeln geschlagen wird, ist ein prächtiges, aber sehr seltenes Instrument. Das Hackebret (Manicordo) ist fast noch einmahl so klein, und wird eben so gespielt. Der Erfinder des Pantaleon hieß Hebenstreit.

Das vorerwähnte, „Hackebret,“ in der Volkssprache auch „hölzernes Gelächter“ betitelt, dessen sämmtliche Bestandtheile auf eine bestimmte Anzahl größerer und kleinerer, quer über Strohbündel liegender Stäbchen sich reduciren, hat in neuester Zeit durch den pohlnischen Virtuosen Gusikow, der mit diesem „Holz- und Stroh-Instrumente“ Europa bereisete, und dessen unglaubliche technische Fertigkeit die Kunstwelt zur Bewunderung hinriß; dieses saitenlose Tonwerkzeug hat im dritten Decennium des laufenden Jahrhunderts so zu sagen sein Wiedererstehungsfest erlebt.

6) Die Harmonica verdankt ihr Daseyn dem berühmten Dr. Benjamin Franklin, welcher die erste Idee dazu gegeben: durch die Demoiselles Davis und Kirchgessner wurde sie bekannter; und die Herren Frick, v. Mayer, Naumann, Röllig, Weise u. a., haben sie durch ihren musikalischen Scharfsinn zur jetzigen Vollkommenheit gebracht. Dieses anmuthsvolle Instrument besteht gemeiniglich aus 36 bis 40 zirkelrunden Glocken, welche besonders dazu in den Glashütten über Formen geblasen werden müssen. Das Zusammensetzen derselben und ihre Befestigung an der viereckigen, eisernen

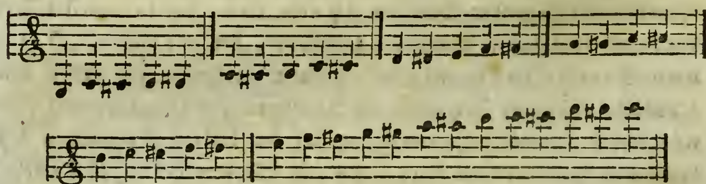
Spindel, welche an dem obersten Ende mit einem Schwungrade versehen ist, nebst dem Zusammenstimmen, sind die mühsamsten Arbeiten, welche kein anderes musikalisches Instrument erfordert. Röllig versah sie zuerst mit einer Claviatur, weßhalb sie auch den Nahmen: Claviatur- oder Tastatur-Harmonica erhielt. Eben derselbe und Capellmeister Naumann schrieben zuerst Tonstücke, so wie auch Herr Müller, eine Anleitung mit Probestücken, zum Selbstunterricht auf der Harmonica, drucken ließ. Auch folgende Künstler stehen in einem guten Rufe: Maschek, Mayer, Pohl, Wenk und Westenholz u. a.

Die Scala der Harmonica ist folgende:

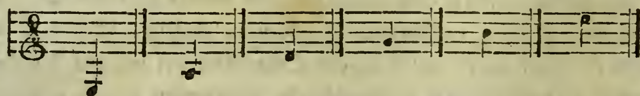


7) Die Cither (Chitara, Guitarre) ist dreyerley: die Deutsche, die Wälsche und die Spanische; jede wird anders behandelt.

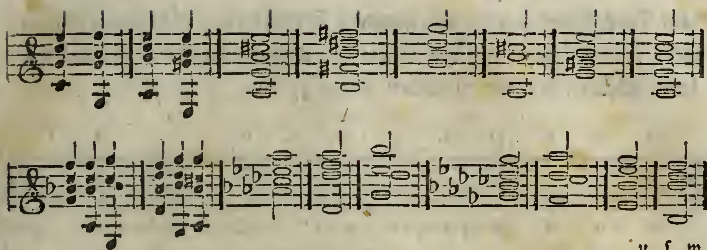
Die Scala der deutschen Guitarre ist:



Sie ist mit sechs Saiten bezogen, welche in diesen Tönen gestimmt sind:



spricht um eine Octave tiefer an, und ist sowohl zu Concert-Sätzen, als vorzüglich zur Begleitung des Gesanges geeignet. Vollgriffige Accorde können in allen Tonarten ausgeführt werden, als:



u. s. w.

Für dieses, in unsern Tagen beliebte Instrument, haben folgende Künstler theils geschrieben, theils als Virtuosen sich berühmt gemacht.

Amtmann, Bevilaqua, Blum, Bolzmann, Bortolazzi, Bornhardt, Brand, Bathioli, Call, Carulli, Cattus, Cramolini, Diabelli, Doisy, Gelli, Giuliani, Gräffer, Henri, l'Hoyé, Heinrich, Kueffner, Lehmann, Matiegka, Mendel, Molino, Molitor, Oberleitner, Rontondi d'Arailza, Stählin, Spina, Schariczer, Schulz, Scheidler, Stoll, Tuczek, Wanczura, Wolf, Werner u. a.

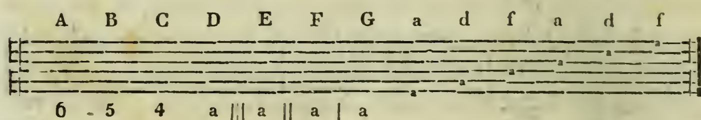
Als eine Modification dieses Instrumentes gilt die von Stauffer erfundene Guitarre d'amour.

8) Die Theorbe ist ein angenehmes, und sogar zum General-Baßspielen taugliches Instrument. Sie ist nur durch einen längeren Hals und noch einige Kleinigkeiten von der Laute unterschieden, aber, gleich dieser, der Gegenwart gänzlich entfremdet.

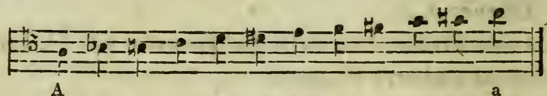
9) Die Laute (Liuto oder Testudo), ein ziemlich großes, rundes, und mit Schafdarmsaiten (deren einige im Basse auch übersponnen sind), bezogenes Kammer-Instrument, in der Gestalt einer Schildkröte, wird mit der linken Hand etwas aufwärts gehalten, und zugleich mit den vier Fingern derselben gegriffen. In der rechten Hand hilft der kleine Finger sie halten, die übrigen vier Finger aber schlagen die Accorde. Auf ihrem Griffbrete sind Bünde und Schafdarmsaiten für jeden halben Ton. Jeder halbe Ton oder Bund bekommt statt der Noten einen Buchstaben aus dem a b c rc.

Die Noten aber setzt man dennoch wegen der Eintheilung des Tactes über die Buchstaben oberhalb der sechsten Linie; dieses Instrument braucht also ein System von sechs Linien. Es hat keinen Schlüssel vorgezeichnet, wohl aber die Tactart. Die tiefsten drey Baß-Töne werden mit Nummern angezeigt, die folgenden vier mit

dem Buchstaben a und mit geraden Strichen | ; die schon rastrirten sechs Linien heißen bey der Laute a, obwohl nur drey wirkliche als leere Saiten bey ihr zu finden sind, z. B.:

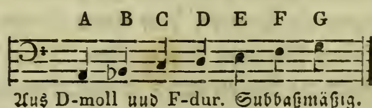


Sie ist das tonreichste Instrument, weil jeder Ton wenigstens auf drey Saiten gefunden und gegriffen werden kann, nachdem es die leichteste Applicatur verlangt. Der erste Bund auf jeder Saite heißt b, der zweyte c, der dritte d, der vierte e u. s. f. Die Bünde aber machen, wie oben gesagt worden, nur Halbtöne aus; z. B. auf der vierten Linie einer Lautenstimme ständen folgende Buchstaben: a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, so gibt es in unserm Gehör folgende, tenormäßige Halbtöne durch eine ganze Octave an:



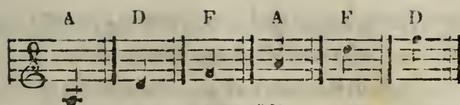
Die Laute hat unten acht ziemlich tiefe Baß-Saiten mit einer Octave vergesellschaftet, dann hinauf immer feinere, welche für den Gesang bestimmt sind. Alle vier und zwanzig Saiten machen zusammen dreyzehn Chöre aus. Sie wird aus allen Tonarten gespielt, deßwegen werden in die Baß-Octave die nothwendigen Kreuz- oder Be-Töne schon zum voraus hinein gestimmt; übrigens ist ihre Stimmung stets aus D-moll.

Scala der Laute.



Aus D-moll und F-dur. Subbaßmäßig.

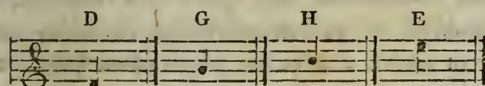
Diese erste und tiefste Octave wird immer mit jenem ♯ und b gestimmt, welche die herrschende Tonart verlangt. Die andern sechs Chöre aber bleiben gleich gestimmt, weil die Bünde alle halbe Töne enthalten:



Tenormäßig.

Vorzügliche Meister auf diesem Instrumente wurden genannt: Galilei, Gauthier, Gerle, Hofer, Kohaut, Lauffensteiner, Logi, Marion de Lorme, Martin, Pelagratzky, Reggio, Roy, Scheidler, Schindler, Setzkorn, Straube, Weiss, Welter u. a.

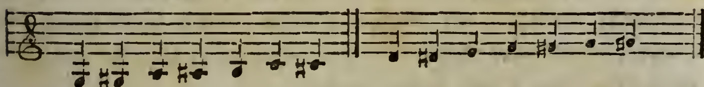
10) Die Mandora, eine kleine Gattung der Laute, wird eben so gespielt, aber anders gestimmt. Sie hat nur acht Chöre von Schafdarmsaiten. Ein Chor sind zwey Saiten, im Einklange oder in der Octave gestimmt; der höchste Chor aber hat wieder nur eine Saite, welche hier E heißt. Ihre Stimmung ist, den obersten drey Saiten gemäß, immer E-moll.

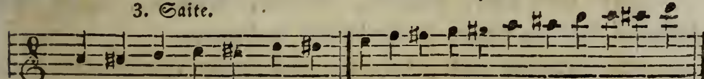


Die gegriffenen Töne machen die dreyzehn Buchstaben: b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n und o aus, weil die leeren Saiten alle A heißen.

11) Die Mandoline ist zweyerley, die neapolitanische und die mailändische. Beyde sind noch kleiner als die Mandora, haben auch eine andere Gestalt und Stimmung. Die erstere hat nur vier Chöre, welche wie die Geige gestimmt werden, nähmlich GG $\overline{DD}$ $\overline{AA}$ $\overline{\overline{EE}}$; die zweyte aber hat sechs Chöre, wovon die ersten zwey übersponnen sind; sie heißen von unten hinauf: gg hh $\overline{ee}$ $\overline{aa}$ $\overline{\overline{dd}}$ $\overline{\overline{gg}}$. Beyde führen den Violin-Schlüssel und Violin-Noten.

Die vollständige Scala der Mandoline ist:





und gleichfalls alle, durch ein b erniedrigte Töne.

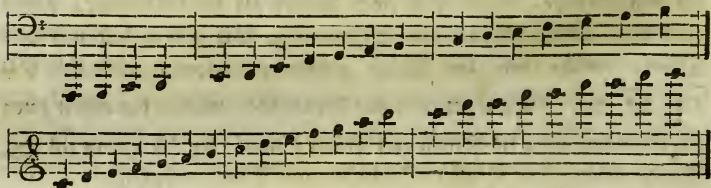
Mit Begleitung einer Guitarre bringt dieses zarte Instrument eine besonders reizende Wirkung hervor.

Lehrbücher haben Bortolazzi und Fouchetti geschrieben.

Ausgezeichnete Virtuosen auf diesem Instrumente sind Vimercati und Oberleitner, auch Mora hatte Aufsehen erregt.

12) Das Psalterium ist ein cymbalmäßiges, altes und seltenes Instrument. Die Töne und Accorde desselben werden, indem man ganz platte Ringe, woraus ein starker, spitziger Federkiel hervorragt, in die Finger steckt, mit beyden Händen zum Anschlage gebracht.

13) Die gemeine Harfe (l'Arpa), auf welcher alle halben Töne während des Spieles erst durch Verdrehung der Schrauben hervorgebracht werden mußten, ist ihrer Unvollkommenheit wegen gänzlich aus der Mode gekommen; dagegen wurde die sogenannte Englische durch Nadermann und Erard also wesentlich verbessert, daß sie nunmehr mit zu den beliebtesten Kammer- und Concert-Instrumenten gehört. Die dabey angebrachten Pedale dienen mittelst Verschiebungen zur Erzeugung aller zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, wodurch nunmehr unter fortwährender Beschäftigung beyder Hände jede beliebige Modulation bewerkstelligt werden kann. Der Umfang dieser mit 41 Saiten bezogenen Pedal- oder Hacken-Harfe ist folgender:



Für dieses Instrument wird zweyzeilig, im Violin- und Baß-Schlüssel geschrieben; die Stimmung ist Es, und das chromatische Geschlecht entsteht, wie bereits erwähnt, durch Verkürzung der Saiten, indem jeder Pedal-Tritt zugleich in allen Octaven das halbtönig veränderte b oder ♯ hervorbringt.

Von Backofen, Bochsa, Heyse, Madude, Polet und Wenzel sind brauchbare Harfenschulen vorhanden.

Als Tonsetzer und Virtuosen auf diesem Instrumente sind bekannt.

Alvars-Parish, Backofen, Bedard, Bochsa, Boucher, Brennessel, Casimir, Dalvimare, Demar, Dizi, Ernesti, Gallo, Goujon, Hack, Himmer, Jadin, Katschireck, Knott, Krumpholz, Lang, Longhi, Marazzoli, Marin, Minoja, de la Motte, Müllner-Gollenhofer, Nadermann, Niemezeck, Pascal, Petrini, Prestel, Spohr (Dorette), Simonin-Pollet, Steckler, Vernier, Uepling, Weber, Wolf u. a.
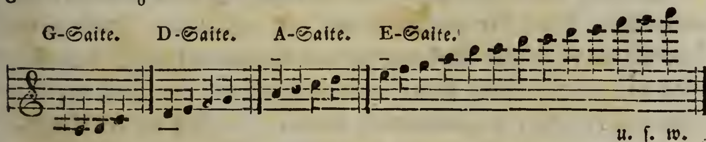
14) Die Pauken, welche gleich den Trompeten aus vielerley Tonarten gestimmt werden können, sind bey einer stark besetzten Musik, und auch mit den Trompeten allein, von majestätischer Wirkung; so wie nicht minder in piano Stellen, leisen Wirbeln, dumpfen Schlägen u. s. w. vortheilhaft zu benützen. Früher schrieb man sie immer in C u. G; gegenwärtig gibt man ihnen meistens die Note der jedesmaligen Stimmung, z. B. B u. F; — D u. A; — Es u. B, — E u. H, u. s. w.

Altenburg hat eine Anweisung über die Behandlungsweise derselben herausgegeben.

Geig-Instrumente.

1) Die Geige (Violino), welche insgemein den G-Schlüssel auf der zweyten Linie führt, und bey vollstimmigen Musiken in Violino primo, Violino secondo, auch zuweilen in Violino terzo, auch, wenn ein Concert oder Solo darauf gespielt wird, in Violino principale getheilt wird, hat nur vier Saiten von Schafdärmen, deren tiefste übersponnen seyn muß. Sie heißen hinauf g $\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{e}}$; folglich geschieht ihre Stimmung durch drey reine Quinten, wiewohl sie wegen der ungleich schwebenden Temperatur der Orgeln und Schlag-Instrumente gewisser Maßen nicht auf das reinste gestimmt werden sollte.

Die Scala der Violine ist, mit Einschluß aller inzwischen liegenden Kreuz- und Be-Töne:



Die dreygestrichene Octave gehört eigentlich nur für Concert-Spieler.

Die Violine ist, nicht allein im Solosatze, sondern vielmehr noch als Ripien-Instrument in jedem Orchester eines der wichtigsten Tonwerkzeuge, dessen Benützung und Anwendung, welche am sichersten aus dem Partitur-Studium großer Meister erlernt werden kann, bis zur höchsten Mannigfaltigkeit sich ausdehnt. Die erste Geige führt gewöhnlich den Hauptgesang, oder theilt denselben alternirend mit verschiedenen Bläsern; die zweyte gibt meistens die zunächst liegenden Ausfüllungs-Intervalle an; bald in ligirten oder gestoßenen Noten; bald in tremulirender, syncopirter oder doppelschlägiger Bewegung, auch mit rasch dahin rollenden, harmonisch accordirenden Läufen, gebrochenen vollgriffigen Accorden, und andern ihrer Individualität besonders entsprechenden Figuren. In Gesangstücken, Arien, Duetten u. s. w., wo die Stimme die Melodie erhält, können auch beyde die Begleitung übernehmen, nach der zum jeweiligen Motiv am schicklichsten erwählten Form. Zuweilen sogar wechseln sie ihre Rollen; in dem Falle nähmlich, daß allenfalls die etwas difficile Begleitungs-Figur deutlich vernehmbar, und schärfer accentuirt herausgehoben werden soll, theilt man selbe der ersten Violine zu, aus dem Grunde, weil bey dieser Stimme meistens die vorzüglicheren Künstler mitwirken, indem manche, welche auf diesen Nahmen Anspruch machen, sich zurückgesetzt wähnen, wenn sie am Pulte der Zweyten placirt werden. Solches bleibt aber immerdar ein falscher, aus irrigen Ansichten entspringender, verdammlicher Ehrgeitz. Abgesehen davon, daß eben eine jede, der eigentlichen, natürlich ins Gehör fallenden Melodie entbehrenden Mittelstimme gerade deßwegen auch schwieriger auszuführen ist, vollkommene Sicherheit der Intonation, Gewandtheit der Applicaturen, vorzüglich aber die seltene Kunst, discret zu accompagniren, zum vorhinein bedingt, so gibt es in einem wohlorganisirten Orchester schlechterdings keine subordinirte Rangstelle, alle sind gleich, jeder an und für sich wenig, aber unentbehrlich in der ihm angewiesenen Sphäre, ein wesentliches Glied der großen Kette, ein absoluter, scharf in das Triebrad eingreifender Bestandtheil des Gesammtkörpers. Der Einzelne darf nie sich selbst hören, oder prävalirend aus dem angewiesenen Wirkungskreise hervortreten wollen; — auch in der Instrumental-Armee muß strenge, dem bewährten Führer blindlings gehorchende Disciplin walten, und jede eigenmächtige Willkühr hoch verpönt bleiben; daher sind viele renomirte Solo-Virtuosen, frey-

lich mit rühmlichen Ausnahmen, in der Reihe tüchtiger Ripienisten, selten nur am wahren Platze, und ihre, abstract genommen, ausgezeichneten Kunstleistungen, in manchen Fällen wenig nur der Haupt-Tendenz entsprechend; daher die häufigen, auf unangenehme Erfahrungen basirten Klagen der Directoren; und eben zur wohlgemeinten Beherzigung für alle Jene, welche auf künftigen Berufswegen in ähnliche Lagen kommen dürften, wurde vorstehende Reflexion hier eingeschaltet.

Theoretisch-praktische Violin-Schulen haben geschrieben:

André, Baillot, Rhode und Kreutzer, Blumenthal, Campagnoli, Hiller, Lolli und Leop. Mozart, der Vater des Unvergeßlichen! —

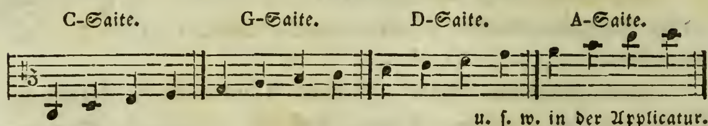
Auf diesem vorzüglichen Concert-Instrumente hat es in allen Zeiten berühmte Künstler gegeben, und darunter die gefeyerten Nahmen eines:

Abel, Anderle, Babbi, Baillot, Baldenecker, Barnbeck, Barth, Batka, Beckers, Benda, Berwald, Bischof, Blumenthal, Boccherini, Boclet, Böhm, Bohrer, Boucher, Cambini, Campagnoli, Cannabich, Capuzzi, Clement, Colli, Contin, Corelli, Cramer, Dittersdorf, Durand, Eck, Eppinger, Ferrari, Fesca, Fiorillo, Fischer, Fodor, Foyta, Fradl, Fränzl, Gerbini, Gerke, Girardini, Göpfert, Gruber, Haak, Habenek, Hampeln, Hänsel, Hebenstreit, Hellmesberger, Henning, Hering, Heroux, Hinze, Hoffmann, Jäll, Janitsch, Jansa, Jansen, Jarnowick, Kaczkowsky, Kral, Kreibich, Kreutzer, Krommer, Laban, Lacroix, Lafont, Larcher, Libon, Lipinsky, Lolli, Lubin, Mangold, Marin, Massonneau, Mathäi, Maucourt, Mayseder, Mazas, Mestrino, Metz, Molique, Moralt, Moser, Mozart (Leopold), Müller, Nardini, Neuling, Ole-Bull, Paganini, Pagni, Piantanida, Pichl, Pixis, Polledro, Präger, Praun, Prautner, Probst, Pugnani, Raimondi, Rode, Rolla, Romberg, Rothfischer, Roy, Salomon, Sandmeier, Schall, Schick, Schlösser, Schmiedigen, Schubert, Schuppanzigh, Schwachhöfer, Seidler, Simonsen, Spath, Spohr, Stamitz, Stradella, Strauss, Strohbach, Strungk, Tartini, Thieriot, Tietz, Tinti, Toeschi, Tomasini, Torelli, Touschesmoulin, Trübner, Urbany, Vaccari, Veichtner, Veracini, Verovio, Vidal, Vieuxtemps, Viotti, Voita, Wach,

Waldemar, Wendling, Wessely, Wiele, Winter, Wranitzky u. a.

2) Die Bratsche (Viola) ist etwas größer, und hat den C- oder Alt-Schlüssel, nähmlich auf der dritten Linie, vorgezeichnet. Sie wird, wenn sie kein Solo oder Concert zu spielen hat, bey Violinen als Mittelstimme gebraucht; ohne dieses aber kann sie auch die oberste Stimme machen. In alten Sätzen findet man auch für die Viola seconda den Tenor-Schlüssel; ihre Saiten aber, wovon die zwey tiefsten übersponnen sind, hießen allezeit, wie jetzt, hinauf c g d a. Sie wird also auch durch drey reine Quinten gestimmt, jedoch um eine Quinte tiefer als die Violine.

Die Scala der Viola ist:



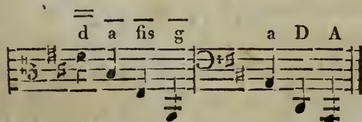
Es versteht sich von selbst, daß, so wie bey den übrigen Streich-Instrumenten, auch alle Halbtöne gegriffen werden können.

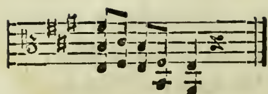
Von unseren Vorfahren wurde die Viola im Orchester ungebührlich vernachlässigt; man setzte meistens nur dreystimmig, und ließ sie ganz bequem mit dem Basse all' unisono fortlaufen. Neuere Meister haben dieses äußerst wirksame Instrument, welches unter allen mit den Bogen Gestrichenen, den wahren medium terminum bildet, und wodurch erst eigentlich das reine Quadricinium vollständig hergestellt wird, wieder zu verdienten Ehren gebracht, und als selbstständig geführte Stimme zu herrlichen Zwecken benützt. Ein Übelstand herrscht indessen fortwährend noch, daß man selbes, fußend auf dessen stärkeren Ton, in den meisten Orchestern zu schwach besetzt, und gegenüber von einem Dutzend Geigen mit ein paar dürftigen Bratschen, die vielleicht obendrein nicht in den geübtesten Händen sich befinden, sattsam auszureichen wähnt. Solches bleibt aber stets eine irrige Folgerung; vielmehr gehört, zur Herstellung einer richtigen Proportion, auf eine bestimmte Anzahl von Violinen immer die gleiche Hälfte der Violen; z. B. 6 erste, 6 zweyte Geigen und 6 Bratschen. Man wende ja nicht ein, daß dadurch eine bloße Mittelstimme über die Gebühr bevorrechtet, und die Übrigen vielleicht

sogar beeinträchtigt werden würden. Wer sein Instrument kunstgerecht zu behandeln gelernt, weiß sich auch, wo es Noth thut, zu mäßigen, und, wann er ausdrücklich gehört werden soll, hat es der Componist ohnedem durch die üblichen Signaturen angedeutet. Weiters treten die Violinen, schon bezüglich der höheren Lage, und zudem, meist noch den melodischen Gesang führend, jederzeit vernehmbarer heraus, und es unterliegt schlechterdings keinem Zweifel, daß, gleichwie in einem Bogen-Quartett, auch bey vollstimmigen Musiken das stufenartige Ebenmaß aller Saiteninstrumente sorgfältig berücksichtigt und abgewogen werden müsse.

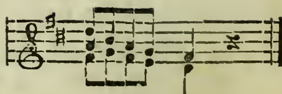
Bruni, **Cupis**, **Garaudé**, **Gebauer** und **Woldemar** haben Lehrbücher heraus gegeben.

3) Die Viola d'Amore, — auch schon sehr selten geworden, — ist ein angenehmes Kammer-Instrument. Sie ist etwas breiter und länger als die Bratsche, hat über dem Griffbrete sieben Saiten von Schafdärmen, wovon die vier oder fünf tiefsten übersponnen sind; unter dem Griffbrete hat sie ebenfalls so viel stählerne oder messingene Saiten, um einen stärkern Laut zu geben. Sie wird meisten Theils aus **D**-dur harmonisch gestimmt. Ehemahls hießen ihre obern sieben Saiten **A D a** $\bar{\text{d}}$ $\overline{\text{fis}}$ $\bar{\text{a}}$ $\bar{\bar{\text{d}}}$. Die jetzigen Stücke werden meisten Theils in tiefen Tönen in den Baß-Schlüssel, die mittleren und höhern aber in den Violin-Schlüssel gesetzt. Vor Zeiten hatten sie den **C**-Schlüssel auf der dritten Linie vorgezeichnet: die tiefern Töne aber wurden dennoch in den Baß, jedoch um eine Octave tiefer als jetzt, geschrieben. Die höhern Töne kamen mit den Violin-Noten, doch etwas fremd für das Gesicht, überein, indem von oben herab die Stimmung der ersten zwey kleinen Saiten eine Quarte, die der zweyten und dritten eine kleine Terz, und die der dritten und vierten eine große Terz ausmachte, und man dennoch überall eine Quinte dafür hinsetzte, der Spielende aber sich einbilden mußte, er habe bey diesen vier hohen Saiten $\bar{\bar{\text{d}}}$ $\bar{\text{a}}$ $\overline{\text{fis}}$ $\bar{\text{d}}$ und auch bey den darauf gegriffenen Tönen eine Violine in der Hand; z. B.





lautet so:



Folglich setzte man zu den Stücken aus D-dur bey diesem Viola d'Amour-Schlüssel nebst dem c♯ und f♯ auch das g♯ vor, weil man sich bey dem großen Terzengang d, e, fis, oder weiter hinauf einbilden mußte, man spiele e, fis, gis ꝛc. bey dem Baß-Schlüssel aber hatte man nicht nöthig ein g♯ vorzusetzen. Sie pflegt gern in Terzen und Sexten, worunter auch zuweilen eine Quinte oder Octave gemischt wird, einher zu gehen. Die neueren Componisten nahmen für dieses Instrument bis zur ersten kleinen D-Saite hinauf durchaus lieber den Alt-Schlüssel c♯ und f♯ allein; dann erst gebrauchten sie zu den höhern Tönen und doppelten Griffen den Violin-Schlüssel, und setzten die Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. als wirkliche solche Intervalle und Doppelgriffe für das Gesicht und den Gebrauch. Hier folgt eine doppelte Scala, mit der dritten verglichen, welche letztere den Baß- und Violin-Schlüssel hat.

Erste Scala:

A-Saite. A B H C Cis — D-Saite. D Dis E F Fis G Gis — a-Saite. a b h c cis

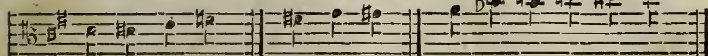
d-Saite. d dis e f — fis-Saite. fis g gis — a-Saite. a b h c cis d dis

d-Saite. d dis eb e f fis g gis a ais h c cis d
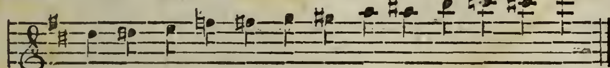
Zweyte Scala:

A B H C Cis — D Dis E F Fis G Gis — a b h c cis

d dis e f fis g gis a b h c cis d



d dis e f fis g gis a ais h c cis d

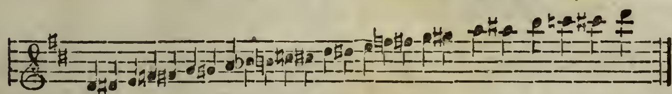


u. s. w.

Vergleichungs-Scala:

a b h
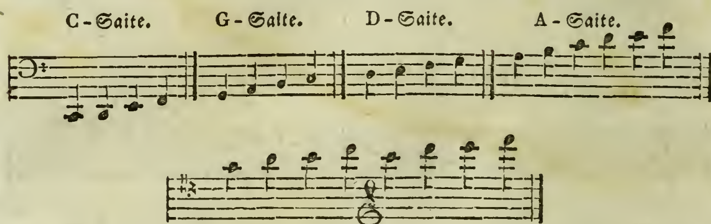




4) Das englische Violet unterscheidet sich von der Viola d'Amore bloß darin, daß es kein tiefes Baß-A, folglich nur sechs Saiten hat.

5) Die Gambe (Viola da Gamba), auf deutsch: Beingeige, ist etwas kleiner, als das Bassetchen. Sie hat meistens nur fünf Saiten, welche von oben herab d̄, a, e, c, C, heißen, oder nach Mattheson, sechs Saiten d̄, a, e, c, C, D, und den Violin-Schlüssel vorgezeichnet; ist aber auch ein, aus der Mode gekommenes Kammer-Instrument. Granier, Hertel, Hesse, Höller und Mareis waren die bekanntesten Virtuosen.

6) Das Bassetchen (Violoncello), wenn es bloß andere Stimmen begleitet, spielt den Baß-Schlüssel; sofern es aber ein Solo oder Concert vorträgt, kann es auch bey höhern Tönen den Tenor-Schlüssel, welcher ebenfalls auf die vierte Linie als C-Schlüssel zu stehen kommt, und um eine Quinte höher als der Baß lautet, oder den Violin-Schlüssel erhalten.

Ein geschickter Virtuos spielt alle fünf Stimmen darauf, folglich auch den Alt, Sopran und die natürliche Violine, welche letztere man aber in den neuen Sätzen meisten Theils um eine Octave tiefer spielen muß. Die Saiten hinauf heißen C, G, D, A, wovon die erstern oder tiefern zwey übersponnen sind; sie klingen alle vier um eine Octave tiefer, als jene der Bratsche.

Die Scala dieses Instrumentes, welches des seelenvollsten Ausdrucks fähig, und besonders in den höheren Regionen der schönsten Tenorstimme vergleichbar, vorzüglich zu Concertsätzen, ebensowohl, was glänzende Bravour, als was Cantabile- und Arioso-Stellen, von sanftem, scherzhaften, traurigen oder leidenschaftlich bewegten Charakter anlangt, sich eignet, ist folgende:



Mit ausgezeichnetem Effecte kann dieses wunderbar ergreifende Instrument im fünfstimmigen Satze benützt werden, woselbst es eine eigene unabhängige Mittel- oder Ergänzungsstimme erhält. Auch erscheint es oftmahls als Stellvertreter des Grundbasses, nahmentlich in zarten Perioden, deßgleichen kann dadurch die Melodie schärfer herausgehoben werden, indem man selbe mit irgend einer Oberstimme, z. B. der ersten Geige, Flöte, Oboe u. dgl. in einer tieferen Octave verdoppelt. — Was erst vorhin bey der Viola bemerkt wurde, gilt auch hier. Das Violoncell ist schon naturgemäß innig mit dem größeren Bruder, dem Violon, verzweigt; sein Hauptberuf bleibt, solche Stellen und Figuren, die jener, bezüglich der angebornen Schwerfälligkeit, nur unvollständig zu geben vermag, klarer, deutlicher, reiner und vernehmbarer herauszuheben; sofort ergibt sich, daß zwischen den Krafttönen des Ersteren und seinen jüngeren Gefährten abermahls ein mathematisch richtiges Verhältniß hergestellt werden müsse; demnach gehören zu jedem Contrabaß von Rechtswegen zwey Violoncells, deren Spieler im Concertsaale gewöhnlich in eine Stimme zusammen sehen; der Contrabassist stehend die Mitte zwischen den beyden Violoncellisten einnimmt, welche das Geschäft des Blattumwendens vollziehen, wodurch denn auch erzweckt wird, daß bey dieser Einrichtung niemahls in der Grundstimme eine Lücke entstehen kann.

Die vorzüglichsten Schulen sind:

Jene des Pariser-Conservatorium von Baillot, Bideau, Catel

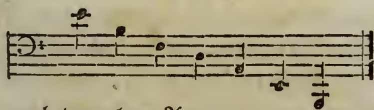
und Baudiot; von Duport, Dotzauer, Levasseur, Müntzberger und Stiastny.

Als Componisten und Künstler auf diesem Instrumente sind vorzüglich geschätzt:

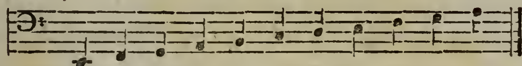
Aliprandi, Arnold, Basset, Baudiot, Benke, Berger, Bideau, Birnbach, Böhm, Bohrer, Borzaga, Braun, Calmus, Cattus, Cervetto, Christ, Damon, Danzi, Delamare, Dont, Dotzauer, Drechsler, Duport, Eggerlin, Eisert, Eysel, Fenzi, Ferrari, Filz, Franciscello, Ganzi, Gatti, Giordani, Gottlieb, Graff, le Grand, Gretsch, Gross, Hammer, Hauschka, Hausmann, Himmelbauer, Hitzelberger, Hofmann, Hus-Deforges, Jäger, Kelz, Krafft, Lamarre, Lanzetti, Linke, Löwe, Mangold, Mara, Megelin, Meinhardt, Merk, Minarsky, Moralt, Münzberger, Nochez, Orsler, Paxton, Pechatschek, Piarelli, Pitscher, Pixis, Prell, Radziwill, Raupe, Reschni, Riedl, Ritter, Romberg, Rothe, Sandonati, Schetky, Schindlöcker, Schmalz, Schöneböck, Schrödl, Siegel, Storioni, Tricklier, Vandini, Voigt, Wagenseil, Weigl, Werner, Willmann, Wožilka, Zappa, Zumsteeg, Zyka u. a.

7) Der Baryton (Baritono) ist ein sehr angenehmes Kammer-Instrument, in der Größe fast der Gambe gleich, hat aber ein breiteres Griffblatt, weil darauf sieben Saiten von Schafdärmen sich befinden, welche meisten Theils mit doppelten Griffen gespielt werden. Unter dem Halse hat derselbe noch mehrere messingene Saiten, so mit dem Daumen gegriffen werden; auf dem Griffblatte aber neun Bünde, die eben so viele Halbtöne ausmachen.

Die Stimmung des Barytons in den obern Saiten ist:

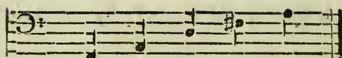


in den untern, nach der alten Art:



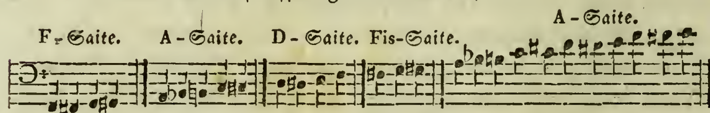
Franz, Hauschka und Lidl werden als Meister gerühmt.

8) Der Violon oder Contra-Baß hat gewöhnlich fünf ziemlich dicke Saiten, auch von Schafdärmen, welche von unten hinauf F, a, d, fis, a heißen, z. B.



Die tiefsten zwey pflegt man zu überspinnen. Er klingt um eine Octave tiefer, als das Violoncello: doch wird er, um mit demselben im Einklange einher zu gehen, deßwegen eben so wenig, als der Contra=Fagott um eine Octave höher gesetzt; denn alle Baß=Instrumente machen bey der Begleitung anderer und höherer Instrumente gleichsam den Einklang in ihren Tönen. Er hat zu jedem halben Ton einen Bund auf dem Griffblatte. Es gibt auch einen Violon, welcher nur vier Saiten und keine Bünde hat, dessen Stimmung aber anders lautet, nähmlich E, A, D, G, oder F, A, D, G. Dieser, und auch der dreyseitige sind jetzt fast allgemein in wohl organisirten Orchestern zu finden.

Die Scala eines fünfsaitigen Violons ist:

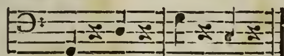


Fröhlich und Hauser haben Lehrbücher geschrieben.

Dimmler, Dragonetti, Grams, Hindle, Hohlfeld, Janitsch, Iserick, Kämpfer, Keller, Köhler, Landy, Lasser, Lozinsky, Ludwig, Melzer, dall' Occa, Pischelberger, Richter, Slama, Sedler, Sperger, Wirth haben diesen Riesen wunderbar bezwungen.

Die, allerdings durch viele Beyspiele gleichsam sanctionirte Gewohnheit, dem Contraviolon rasch bewegte, ja sogar chromatische Läufe und schnelle Wechselfiguren zuzumuthen, möchte höchstens unter gewissen, erst durch practische Erfahrungen gewonnene Beschränkungen dem angehenden Kunstjünger zur Nachahmung empfohlen werden. Der Fingersatz dieses Kolosses ist also weitgriffig, daß er vielgliedrige Passagen selten nur Note für Note, sondern kaum anders, als mit der geschlossenen Hand über die Saiten hinab oder hinauf fahrend, übrigens auch noch mittelst entfernten Sprüngen auszuführen vermag. Ein sachkundiger Spieler schlägt daher bey solchen Stellen, die nur ein verwirrtes Gepolter erzeugen, bloß die Grundtöne der Tacttheile an, und überläßt die durchgehenden Zwischenintervalle den Violoncellen. — „Aus dem Basse erkennt man den Meister," — sagt ein altes Sprüch= und Wahrwort; und in der That kann man jedem jungen Componisten nichts dringender

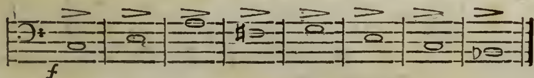
ans Herz legen, als die Erfindung einer schönen, fließenden, originellen und interessant geführten Grundstimme. Das bloße Angeben der Tonica, oder Dominante



die sogenannten Trommel =

oder Brillenbässe

von den Italienern spottweise also getauft, verrathen stets eine beklagenswerthe, aus Mangel harmonischer Kenntnisse entspringende Geistesarmuth. Ein geübter Tonsetzer, mit Erfindungsvermögen und Geschmack, behandelt auch seinen Baß immer selbstständig; er holt sich für denselben aus den verwechselten Stammaccorden irgend einen unerwarteten Fundamentalton heraus, gibt ihm eine bedeutende Hauptfigur, ein gesangvolles Thema, Imitationen der Oberstimmen u. s. w., oder läßt ihn unter glänzender Instrumentalbegleitung mit gewichtigen, kraftvoll angestrichenen Pfundnoten



majestätisch auf und ab stolziren; kurz, er theilt ihm eine dankbarere Rolle zu, als jene eines Nothhelfers, der bloß das Ganze fest im Tact zu erhalten hat.

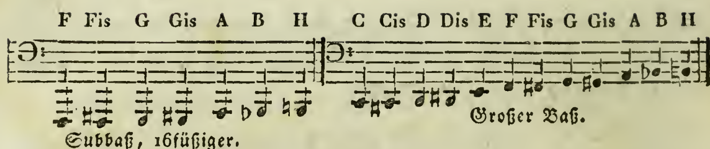
Unter unsern Vorfahren verfertigten die allervortrefflichsten Saiten = Instrumente die Meister:

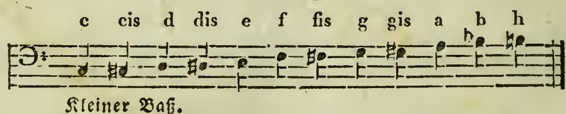
Amati, William Forster, Guarneri, Giugliani, Guadagni, Popella, Ruggieri, Jacob Steiner und **Stradivari.**

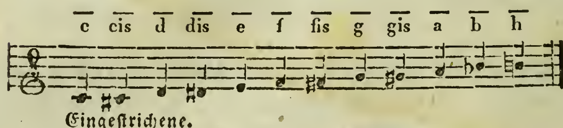
In Wien arbeiten gegenwärtig die Herren:

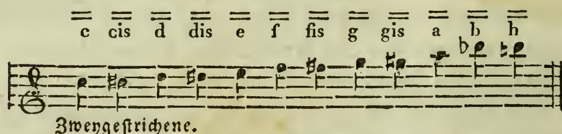
Brandstätter, Bucher, Dürr, Enzenberg, Ertl, Feilenreiter, Fischer, Götz, Hindle, Kuhlau, Riess, Sawik, Stäuffer, Stoss, Werner und **Zettler.**

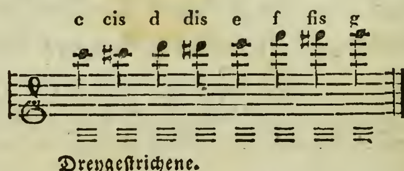
Zur Erklärung der Wörter: eingestrichene, zweygestrichene Octave, folgen hier alle fast möglichen Töne, ordnungsmäßig hinauf, mit den Buchstaben und Strichen nach Art der Orgel= und Instrument= Macher bezeichnet:











Blas-Instrumente.

1) Die Flöte (Flauto traverso, Querflöte) ist ein sehr gewöhnliches und brauchbares Instrument zu jeder Musikgattung. Sie ist von gutem Holze verfertigt, und geht vom eingestrichenen D bis in das dreygestrichene G hinauf.

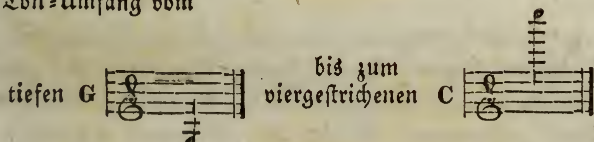
Die (ältere) Flöte hat alle oben mit dem Violin-Schlüssel angezeigten Töne, das tiefe c und cis ausgenommen. Sie wird, wie die meisten Blas-Instrumente (wenn man den Fagott und die Posaune davon ausnimmt) in den gewöhnlichen Violin-Schlüssel gesetzt. Es gibt auch eine Hirtenflöte oder Flaute, welche vorn beym Labium angeblasen wird, die aber, weil sie kürzer ist, weniger Töne hat, als die obige. Sie ist indessen, wegen ihrer Un-

brauchbarkeit zur künstlichen Musik, fast gänzlich in Vergessenheit gekommen.

In unsern Zeiten ist die Flûte traversière durch Quanz, Tromlitz u. a. mit vielen Klappen vermehrt worden, wodurch große Schwierigkeiten beseitigt wurden. Herr Professor Bayr hat dem Instrumenten-Macher Koch eine andere Abart, Panaylon genannt, angegeben, welche noch fünf ganze Töne mehr Tiefe besitzt.

Auch gibt es eine Flûte d'amour, die eine kleine Terze tiefer; eine Terz-Flöte, die eine kleine Terz höher; eine Quart-Flöte, die eine Quarte höher; eine Octav-Flöte (Piccolo, Ottavino), welche eine Octave höher anspricht; endlich: dreyerley Arten der Flûte à bec; der Flûte douce, nähmlich für den Alt, den Tenor und den Baß, welche sämmtlich wie die alte Hirtenflöte tractirt werden.

Die oben angeführte, von Herrn Professor Bayr erfundene, sogenannte G-Flöte, ist zur Erleichterung im Vortrage aller ehemahls kaum, oder wenigstens höchst schwierig auszuführenden Passagen nunmehr mit fünfzehn Klappen versehen worden, und hat einen Ton-Umfang vom



Als Seltenheit verdient bemerkt zu werden, daß es diesem Virtuosen auch gelungen ist, Doppeltöne hervorzubringen, nähmlich Terzen, Quarten, Sexten u. s. w., welche besonders in den sanften Tonarten: Es, As, Des, gleich den Harmonica-Glocken wirklich sphärenartig erklingen.

Die Flöte kann in Solosätzen beynahe alle denkbaren Bravour-Passagen mit Leichtigkeit ausführen; chromatische Läufe durch alle Octaven, hinauf und herab, im rapidesten Zeitmaße, mit Sturmwindes-Schnelle; große, weit entfernte Sprünge; langsame und rasche bewegliche Triller; das Kunststück zu einer flüchtigen Begleitungs-Figur scheinbar gleichzeitig ein melodisches Thema hören zu lassen, was mittelst der Doppelzunge bewirkt wird; sie ist zum Ausdruck mannigfaltiger Empfindungen befähigt, ladet eben so sehr zur heitern Freude, zur tändelnden Fröhlichkeit ein, als sie, besonders in der tiefen Region, und in Mollscalen, zu rüh-

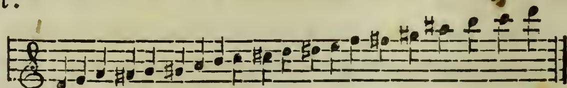
render Klage und düstern Schwermuth stimmt; die Mittellage, vom eingestrichenen G bis zum zweygestrichenen, klingt unendlich zart und weich. (Man sehe z. B. wie Gluck in seiner Armida bey Rinaldo's Arie, D-dur, oder Händel, im Alexander-Fest, dieses Instrument in solch beschränktem Umfange so überaus reizend effectuirend verwendete.) Daß eine, auf die tiefen Töne der eingestrichenen Octave berechnete Cantilene mit sorgfältiger Discretion, um die Melodie nicht zu verdunkeln, begleitet werden müsse, braucht kaum erinnert zu werden. In stark instrumentirten Tutti-Stellen erhält die Flöte erst vom zweygestrichenen a angefangen hinauf ihre volle Kraft, und vermag, tiefer gelegt, schlechterdings nicht durchzudringen. Auch zu Zweyen, mit Terzen- oder Sextgängen, in harmonisch sich durchkreuzenden Wechselfiguren u. dgl. kann dieses Instrument mit schönstem Erfolg im Orchester benützt werden.

Flötenschulen besitzen wir von Bayr, Berbiguier, Devienne, Fahrbach, Hugot und Wunderlich, Müller, Quanz, Tromlitz, Vanderhagen u. a.

Als ausgezeichnete Virtuosen auf diesem Instrumente sind bekannt:

Amon, Amtmann, Appold, Asch, Bayr, Berbiguier, Bernardi, Besser, Bogner, Bondi, Bordet, Botgorscheck, Capeller, le Clerc, Dahmen, Devienne, Dimmler, Dulon, Dressler, Drouet, Fahrbach, Fürstenau, Gabrielsky, Gebauer, Gehring, Gianella, Gränser, Hartmann, Heberle, Heine, Heroux, Höckel, Hugot, Keller, Khayll, Knorr, Köhler, Kramer, Kreith, Krüger, Kuhlau, Landolt, Lindner, Lobpreis, Machaud, Metzger, Mondra, Monzani, Müller, Mussard, Paisible, Pegold, Perrault, Prinz, Quanz, Rapp, Reinard, Schlotter, Scholl, Schröck, Schuster, Sedlaczek, Sola, Steinhardt, Thurner, Toulou, Tromlitz, Turner, Vogel, Weiss, Wendling, Wolfram, Wunderlich u. a.

Das Flageolet ist ein kleines Instrument, welches gerade, gleich der Hirtenflöte, angeblasen wird, und folgende Tonleiter hat:



auch ähnlich dem Piccolo, um eine Octave höher, aber viel leiser anspricht.

Bellay, Chalon, Davin, Demar, Gaveaux und Leroy haben Lehrbücher geschrieben.

Die Scala des Czakans, der in unsern Tagen wenigstens temporair so beliebt gewordenen Stockflöte, ist folgende:

Dieses, einsamen Spaziergängern zum angenehmen Zeitvertreib dienende Instrument spricht um eine Terz tiefer an; folglich klingt die C-Scala wie eine As-Tonleiter; nähmlich:

Die tiefen sowohl als die höheren Semi-Töne sind selten ganz rein, und daher sorgfältig zu vermeiden.

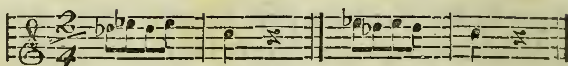
Von Klingenbrunner und Krähmer sind mit zahlreichen Übungsstücken versehene Schulen nebst vielen Piecen, Rondeaux, Variationen, Polonaisen, Potpourri's u. s. w. erschienen.

2). Die Hoboe, ein bekanntes und zu jeder Musik brauchbares Instrument, wird auch in den Violin-Schlüssel gesetzt. Man bläst sie aber nicht bey einer Lücke, wie die Flöte, an; sondern es wird vorn ein kleines Röhrchen angesteckt, wodurch die Töne hervorgebracht werden. Sie geht vom eingestrichenen C bis in das dreygestrichene D; nur das tiefste oder eingestrichene Cis ist schwer zu finden; auch das eingestrichene Gis oder Ab oft nach einander, mit andern Nebentönen vermischt, in geschwinden Noten nicht leicht zu blasen, z. B.

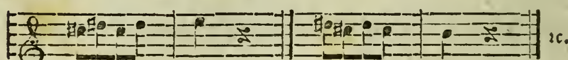
oder

ic.

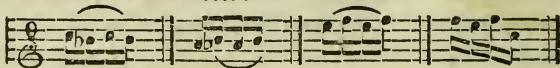
Ebenfalls auch das zweygestrichene Cis und Dis oder Db und Eb, z. B.



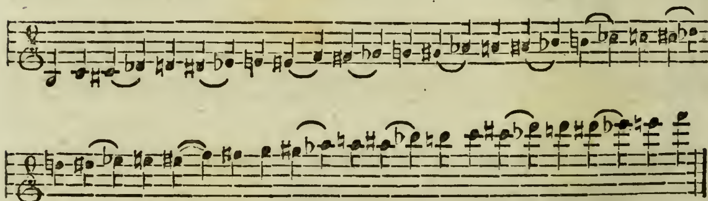
oder:



Ferner bläst man nicht gern das wiederholte, zweygestrichene C mit dem eingestrichenen B, und auch nicht das zweygestrichene F mit dem daneben liegenden E, weil dergleichen Passagen eine Gabel machen, z. B.:



Die Hoboe hat folgende Scala:



Allen ehemahligen Schwierigkeiten ist gegenwärtig durch die Erfindung der Aushülfsklappen vollkommen gesteuert.

Die Oboe (Hautbois, Hochholz) gehört in die Kathegorie der vielseitig verwendbarsten Instrumente; außer dem Solospiel, besonders im Orchester, zur Verstärkung und Ausfüllung der Harmonie. Ihre schönsten Tonleiter sind G, C, F, B und Es-dur; D, E, G, A und C-moll; wogegen wieder die Flöte in allen, mit Kreuzen bezeichneten Scalen ungleich heller und frischer erklingt. F-dur ist vorzugsweise der eigentliche Concertton. Das G, ober der fünften Linie, kann ungewöhnlich lange ausgehalten, angeschwellt, nachlassend, und mit geschicktem Athemholen unvermerkt, in ein anderes Intervall hinübergezogen werden, was eine besonders überraschende Wirkung hervorbringt. Einzelne getragene Töne, leidenschaftliche Perioden, ein seelenvoller Gesang, oft verbunden

mit einer analogen Nebenmelodie eines anderen Instrumentes, oder einer Singstimme, und noch viele, originellen Combinationen entstammende, neue Effecte, sind befähigt, in rührenden, sanft schmeichelnden, schmerzlichen, sogar hoch tragischen Accenten zum Herzen zu sprechen. (Gallus hat bey der Hexen-Küchen-Scene im Macbeth das tiefe H zur Characterisirung des meckernden Bocks-Geschrey trefflich, als Abschlag des nächstliegenden C benützt.) Im Concertsatze lassen sich auch brillante Passagen, Läufe, Triller mit mannigfaltigen Ausschmückungen diesem Instrumente zutheilen, dessen wesentlicher Vorzug jedoch im Arioso besteht. Paarweise, nebst andern Bläsern, die Füll-Intervalle in breiten Formen angebend, dienen sie nicht minder zur verschönernden Zusammenhaltung des harmonischen Baues, sonderlich, wenn z. B. die Violinen, lebhaft bewegt, darüber oder darunter figuriren.

Lehrbücher für dieses Instrument besitzen wir von Garnier, Sellner und Vanderhagen.

Selten geworden ist die so genannte Oboe d'amore (Hautbois d'amour, Oboe lungo), welche zwar sehr angenehm klingt, aber worauf eine vollkommen reine Stimmung nur schwer erzielt werden kann.

Als Concertisten auf der Hoboe, kennen wir die Künstler:

Barly, Barth, Bendloch, Besozzi, Blasa, Braun, le Brun, Czerwenka, Danen, Dietze, Erdmann, Ferlendis, Ferling, Fiala, Ficker, Fischer, Flatt, Forreith, Fröhlich, Garnier, Grenser, George, Griebel, Grohmann, Hartmann, Hoffmann, Jäckel, Khayll, Knauf, Krähmer, Kummer, Lorenz, Malzat, Martini, Maurer, Meyer, Parke, Peas, Pötschaker, Ramm, Rosenkranz, Salini, Sallatin, Sandrini, Schmied, Schmitt, Schwegler, Scriwaneck, Secchi, Sellner, Simon, Stoll, Süss, Teimer, Thurner, Tribensee, Uhlmann, Ulrich, Vanderhagen, Venturini, Vincent, Vogt, Went, Wollrabe, Westenholz, Wunderlich u. a.

3) Das englische Horn (Corno inglese), auch ein aus Holz verfertigtes, jedoch etwas größeres und längeres Instrument, als die Hoboe, wird nicht minder durch ein kleines Röhrchen angeblasen. Man gibt ihm ebenfalls den Violin-Schlüssel, doch klingt es durchaus um fünf Töne tiefer, als die Violine. Der Componist muß also seinen Satz darnach einrichten. Will er z. B. sein Stück

in C-dur, mit diesen Instrumenten begleitet, setzen, so muß er das Concept in G-dur mit fis schreiben; geht sein Stück aber aus F-dur, so muß er für diese Instrumente in C-dur setzen. Schreibt er aber aus B-dur, so erhält die Stimme nur ein b ꝛc., folglich bekommt dieses Instrument in Be-Tonarten ein b weniger, und in ♯-Tonarten ein ♯ mehr vorgezeichnet, als die übrigen natürlichen Instrumente.

Das englische Horn hat dieselben Tonleiter wie die Hoboe, spricht aber, wie schon gesagt, um eine Quinte tiefer an.

Philipp Teimer galt hier in Wien als vollkommener Meister, und gegenwärtig noch erinnert man sich mit Vergnügen an die von F. A. Hofmeister für ihn und seine beyden Brüder — vortreffliche Hoboisten — componirten Trio's, als dieses seltene Kleeblatt in der fürstl. Schwarzenbergischen Capelle angestellt war.

4) Die Clarinette (Clarinetto) ist dem Ansehen nach fast der Hoboe, im Ton aber am meisten der Menschenstimme, gleich. Sie hat am Ende einen größern Becher, und ist weit tonreicher als die Hoboe und die meisten Blas-Instrumente. Sie hat auch mehrere Klappen, weil sie bis in das kleine Baß-E hinab geht. Ihr höchster Ton ist das viergestrichene c; dieses aber und die ganze dreygestrichene Octave muß man nur für Concertisten sparen. Man braucht sie gern paarweise, wie die Waldhörner ꝛc. Die Clarinetten werden, um sie in ihrer echten Natur und mit ihrem schönsten vollsten Tone zu hören, stets in C-dur und F-dur geschrieben. Sie sind hierin fast den Waldhörnern gleich, weil man durch die Veränderung einer höhern und tiefern Clarinette selbst, oder durch eines ihrer Mittelstücke, aus allen möglichen Tonarten gut zusammenstimmen kann, und doch nur immer C oder F ihre vorgestellten Haupttöne bleiben; z. B.

Clarinetto in H. Auch in H

selten. — in E-dur.

Clarinetto in B. Auch in B.

Allgemein. — in Es-dur.

Clarinetto in A. Auch in A.

Allgemein. — in D-dur.

Clarinetto in G. Auch in G —

— in C-dur.

Clarinetto hoch D. Auch hoch D —

selten. — in G-dur.

Auch können mit jeder Clarinette folgende Neben-Tonarten gut gebraucht werden; z. B.

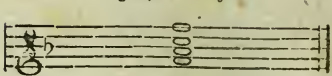
Hauptton ist immer Die große Secunde mit der kl. Terz.

C

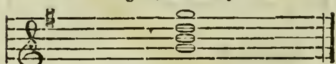
Die große Terz auch mit der kleinen Terz.



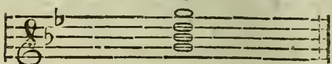
Die ordentliche Quarte für sich mit der großen Terz.



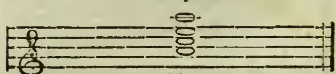
Die vollkommene Quinte mit der großen Terz.



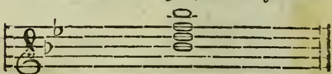
Die Quinte auch mit der kleinen Terz.



Die große Sexte mit der kleinen Terz.

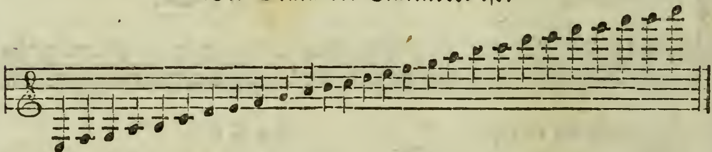


Zur Noth auch die kleine Septime mit der großen Terz.



Alle diese Tonarten können mit G-, A-, B-, H-, C- und D-Clarinetten begleitet werden; doch sind die, welche aus der G- und D-Clarinette herkommen, am schwersten.

Die Scala der Clarinette ist:



nebst allen inzwischen liegenden, chromatischen Kreuz- und Be-Tönen.

In diesem gesangreichen Instrumente liegen die mannigfaltigsten Effecte; ja, bey seelenvollem Vortrage, ein wirklich hinreißender Zauber. Es ist, seiner innersten Wesenheit nach, im einfach schmucklosen Adagio zur schmelzend rührenden Elegie, in klagenden Moll-Cantilenen zum Ausdruck leidenschaftlicher Wehmuth befähigt. Ein geübter Bläser kann darauf die entferntesten Sprünge mit überraschend kühner Bravour ausführen; durch chromatische Läufe himmelan sich schwingen, und ebenso wieder herabstürzen; alle Abstufungen, von höchster Kraft bis zum leisesten Zephirshauch, sind in seine Macht gegeben, deßgleichen ein Triller, anschwellend, langsam abnehmend, und beynahe ins Unhörbare verschwimmend. Die tiefen Töne unter den Linien besitzen vorzugsweise ein fast unheimliches Colorit; Vogler und dessen Zöglinge, namentlich C. M. v. Weber, haben selbe in jener Lage zu originellen Formen benützt. — Die jedesmahl erforderliche Stimmung wird durch das eingeschobene,

längere oder kürzere Mittelstück hervorgebracht. Die C Clarinette, am schärfsten klingend, und zarter Weichheit entbehrend, ist selten mehr üblich, und wird höchstens nur in Verbindung mit den sogenannten türkischen Instrumenten gebraucht. Die B und A Mutationen sind die gewöhnlichsten, und damit reicht man, mittelst Umschreibung einer Secunde oder Terz (sinnbildlich Tenor= und Discant=Schlüssel), nebst der jedesmahlig zuständigen Vorzeichnung für alle Be= und Kreutz=Scalen aus. Die wirksamsten, applicaturgerechtesten Tonarten sind: mit B Stimmung: C-dur (in D zu setzen), F-dur (in G), B-dur (in C), Es-dur (in F), As-dur (in B); mit der A Mutation G-dur (in B), D-dur (in F), A-dur (in C), E-dur (in G), H-dur (in D), und ebenso sämmtliche verwandte Moll=Tonleiter.

In unsern Tagen hat man bey den Militär=Musiken auch kleinere Clarinetten, beynahe aus allen Tonarten.

Schulen haben verfertiget:

Backofen, Blasius, Lefevre, Michel, Vanderhagen und Woldemar.

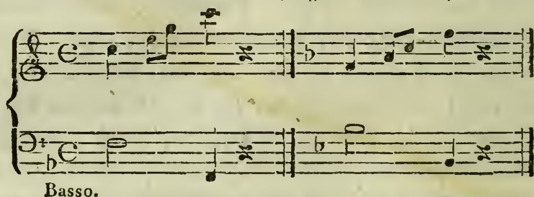
Auf diesem Instrumente kennen wir nachfolgende, berühmte Nahmen, als:

Ahl, Backofen, Bärmann, Barth, Baumgärtner, Bender, Betz, Bliesener, Bouffil, Canongia, Crusell, Dacosta, Dobihal, Duvernoy, Farnick, Friedlowsky, Frisch, Gebauer, Göpfert, de Groot, Hartmann, Hermstädt, Hesse, Hoffmann, Kleine, Krähmer (Caroline, geborne Schleicher), Lauterbach, Lefévre, Mahon, Maurer, Meyer, Michel, Müller (Iwan), Nolte, Oginsky (Graf), Purebel, Proksch, Rathe, Röser, Rothe, Rupp, Schick, Schlömilch, Schönge, Schott, Stadler, Tamm, Tausch, Thirey, Troyer (Graf Ferdinand), Wagner, Werle, Wipper u. a.

6) Das Bassethorn (Corno di Bassetto). Dieses sehr brauchbare und tonreichste aller Blas=Instrumente ist von der Clarinette nur darin unterschieden, daß es gebogen ist (weßwegen es ehedem Krummhorn genannt wurde), und daß es noch um eine Terz tiefer reicht, als die Clarinette. Es hatte ehemahls nur das tiefe C, welches im Basse das zweyte oder kleine ist, dann E, und nach diesem erst alle halbe Töne; aber die Brüder Anton und Johann Stadler, k. k. Kammermusiker, haben durch ihre Erfin=

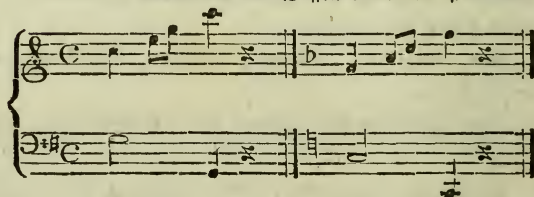
dung auch das tiefe und baßmäßige Cis, D und Dis hinzu fügen lassen; folglich geht es jetzt in der gehörigen Ordnung durch vier ganze Octaven. Es wird zwar auch der Violin-Schlüssel vorgezeichnet, jedoch ist der Klang um vier oder fünf ganze Töne tiefer, als die Violine. Der Hauptton F aber ist älter und gewöhnlicher als G; und beyde werden in C gesetzt; z. B.

Corno di Bassetto in F. Dessen Nebenton ist B-dur.



Basso.

Corno di Bassetto in G. Dessen Nebenton ist C-dur.

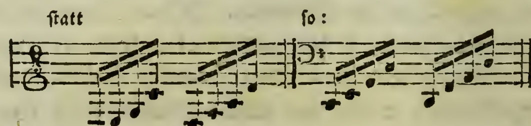


Es findet daher zwischen der Clarinette und dem Bassethorn dasselbe Verhältniß statt, wie von der Oboe zum englischen Horn, und beyde sind gewissermaßen nur Nebenäste ihrer Hauptstämme.

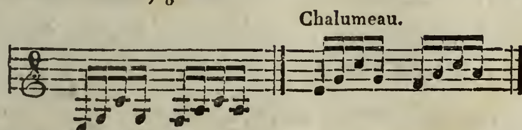
Über das Beyspiel B-dur wird auch geschrieben: Corno di Bassetto in F. Ein Gleiches ist von den übrigen Tonarten bey den Neben-Tonarten zu verstehen.

Man hat auch tiefe E-, Es- und D-dur-Bassethörner, welche aber wegen ihrer Größe schwer zu behandeln sind. Übrigens gelten in Ansehung der Griffe alle oben angeführten Regeln der Clarinette auch für die Bassethörner. Noch ist zu merken, daß für das zweyte oder dritte Bassethorn, der bequemeren Lesart wegen, bey tiefen Stellen gewöhnlicher der Baß-Schlüssel gebraucht wird; z. B.:

statt ... so:

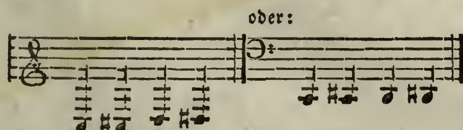


Für die zweyte Clarinette aber übersetzt man die tiefen Stellen in den Violin-Schlüssel um eine Octave höher, und schreibt darüber: Chalumeau, z. B.



sie klingen dann eben so tief.

Das Bassethorn hat eine gleiche Scala mit der Clarinette; nur noch 4 tiefere Töne, nähmlich:



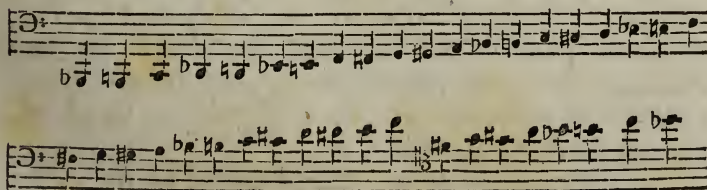
Von Vanderhagen ist ein Lehrbuch vorhanden.

Zu den geschickten Bassethorn-Spielern gehören:

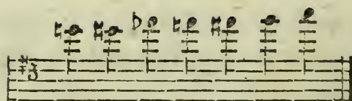
Backofen, Betz, Blaschke, Böhmer, Czerny, David, Friedlowsky, Kueffner, Lotz, Springer, die Gebrüder Stadler, Tausch, Teimer u. a.

6) Der Fagott, ein bekanntes Instrument von braunem, hartem Holze, mit Löchern und Klappen, ist ebensowohl in Orchestern, als bey Harmonie- und Militär-Banden eingeführt. Er macht den echten medium Terminum zwischen dem Violon und Violoncello in stark besetzten Musiken aus, und gibt diesen Bässen noch eine bessere Kraft. Das Röhrchen, worein man bläst, wird an den länglich gekrümmten Bogen von Messing — seiner Form etymologisch — das S genannt, angesteckt. Er führt den Baßschlüssel, und gibt durchaus den achtfüßigen natürlichen Baßton.

Da dieses Instrument gegenwärtig wesentlich verbessert worden ist, so hat der Fagott nun diese tonreiche Scala:



*



Almenräder, Fröhlich, Ozi und das Pariser Musik-Conservatorium haben Lehrbücher herausgegeben.

Auf Virtuosität können Anspruch machen:

Almenräder, Arnold, Bärmann, Bart, Bender, Bendloch, Besozzi, Bischoff, Böhmer, Brandt, Czerwenka, Czeyka, Devienne, Dietter, Düring, Duvernoy, Eichner, Eisler, Ernst, Felix, François, Gebauer, Henry, Hirth, Höllmayer, Humann, Huntsch, Kummer, Lang, Langendorff, Mann, Marquardt, Michel, Mittag, Ozi, Parkinson, Peschel, Pfeiffer, Pons, Preumayer, Rausch, Reinecke, Reuner, Rheiner, Richter, Ritter, Romberg (Ant.), Ruppert, Schmidt, Schöniger, Schwarz, Schwenke, Secchi, Steiner, Stumpf, Tiago, Wagner, Weisse, Westenholz, Zahn, Zoboli u. a.

Obschon Meister, wie die Vorgenannten, auch in glänzenden Concertsätzen, Bravour-Passagen, Sprüngen, rapiden Lauffiguren u. dgl. ihre durch eifrig fortgesetzte practische Übung errungene Kunstfertigkeit entfalteten, so kann solches doch keineswegs für die eigenthümliche Sphäre dieses, verständig benützt, höchst wirksamen Instrumentes angesehen werden. Einzelne getragene Töne, besonders in der höheren Lage, ein ausdrucksvolles, melancholisches Largo, ein sanft melodisches Ariose — dürfte eben so eindringlich zum Herzen sprechen, wie die schönste, metallreine Tenor-Stimme; — man erinnere sich z. B. nur an jene herrliche Stelle in der Auftritts-Arie der „Königinn der Nacht," wo der isolirte Fagott in überaus wehmuthsvollen Klängen die Schmerzenslaute der tiefbetrübten Mutter gleichsam umrankt. — Auch mit andern Instrumenten — allenfalls Clarinetten oder Hörnern — verzweigt, und die Ausfüllungs-Harmonie bildend, lassen treffliche Effecte sich erzielen; sogar — tief gelegt — durch auf- oder absteigende Terzen- und Sextengänge, ein ächt komisches Pathos; was Mozart, der große Seelenmaler, da er den panischen Schreck seines bramarbasirenden Leporello mit all fresco Pinselstrichen characterisirt, bis zur psychologisch treuen Evidenz bewiesen hat.

Es gibt auch einen Contra-Fagott, welcher um eine Octave

tiefer klingt, folglich den sechzehnfüßigen Ton durchaus anspricht; er wird gewöhnlich bey Feld- oder Regiments-Musiken zur Verstärkung des gewöhnlichen Fagotts gebraucht, und mit diesem all' Unisono geschrieben.

Barta, Lorenz, Mälzer u. m. erlangten darauf eine bedeutende Fertigkeit.

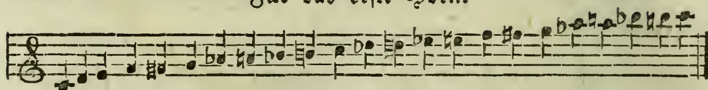
7) Das Waldhorn (Corno), welches meisten Theils paarweise gebraucht wird, nähmlich Corno primo und Corno secondo, ist ein bekanntes, von Messing, selten von Silber, rund verfertigtes Instrument. Es wird mit einem Mundstück von eben solchem Material, wie die Posaune und Trompete, angeblasen, und führt auch den Violin-Schlüssel in G auf der zweyten Linie; es sind aber nur die C Hörner mit der Violin in gleichem Tone, die übrigen sind alle tiefer. Die tiefern Töne der Scala, wenn sie etwas lange dauern, kann man für das zweyte Horn auch mit dem Baßschlüssel, schreiben, die höhern aber, nach dem dreygestrichenen C hinauf, müssen nur für einen guten Primarius gespart werden. In Tutti-Sachen sollen ohnehin für Sänger und Instrumentisten die Sätze niemahls über die siebente Linie hinaus gehen. Übrigens muß man die Tonart, weil die Hörner immer nur in C-dur gesetzt werden, über ihren Stimmen anzeigen, z. B. Corni bassi in B | Corni bassi in C | Corni in D | Corni in Eb oder Es | Corni in F | Corni in G | Corni in A | Corni alti in B | Corni alti in C | Corni in E | Corni in H | Corni in Fis | Corni in As | Corni in Des |.

Aus der Vergleichungstabelle dieser Stimmungen geht hervor daß das stabile C der Composition in allen, durch aufgesteckte Bögen hervorgebrachten Mutationen dem Klange nach in einer progressiven Entfernung erscheint, so spricht es z. B. auf B basso um eine None, — auf C basso, um eine Octave, — auf D und Des, um eine Septime, — auf Es und E, um eine Sexte, — auf F und Fis, um eine Quinte, — auf G, um eine Quarte, — auf A oder As, um eine Terz tiefer an; und nur das selten mehr gebrauchte hoch C steht in seiner wirklichen Lage. Daraus läßt als allgemeine Norm sich folgern: daß bey den tieferen Stimmungen die Töne zwischen und ober der fünften Linie leicht und gut zu benützen sind, welche hingegen bey höheren Mutationen, z. B. G, A und As vor-

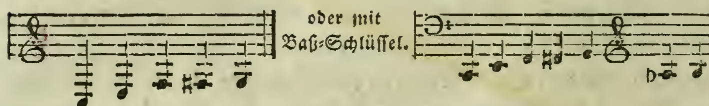
sichtiger behandelt werden müssen, da selbe schwieriger anzublasen, zugleich der abgerundeten körperlichen Fülle ermangeln.

Die Scala ist:

Für das erste Horn.

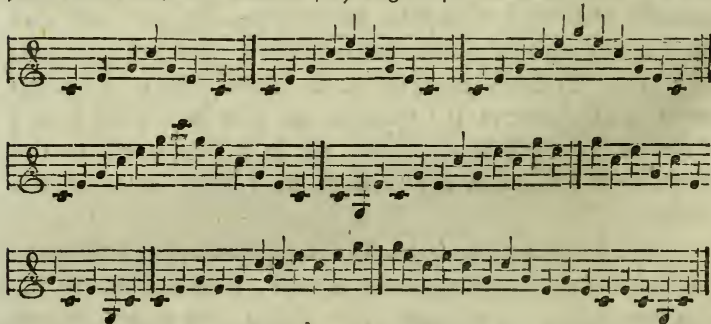


Für das zweyte Horn.



u. s. w. alle Töne des ersten Horns bis

Da die Halbtöne mit der Hand im Trichter gestopft werden müssen, so sind selbe mit Umsicht anzuwenden; folgende aber heißen Naturtöne, und können frey angeblasen werden:

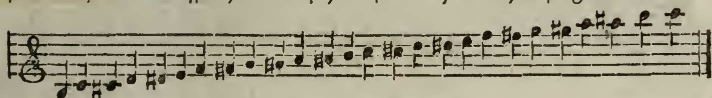


Alle halbtönige Passagen, im raschbewegten Zeitmaße, beurkunden allerwegs einen hohen Grad technischer Virtuosität, können wohl Bewunderung erregen, aber wenig mehr. Das Horn soll singen; darin liegt seine schönste, einzige, wahrhaft magische Kraft. Die Töne müssen sich erst allmählig vollständig entwickeln, gleich der Menschenstimme, mit den zartesten Nuançen, im ächten **Portamento di voce**; — dann sind aber auch oft wenige Töne bloß die Dollmetsche eines überströmenden Gemüthes, — artikulirte Herzenslaute, unwillkürlich Thränen entlockend. — Unter den ausfül=

lenden Orchester-Instrumenten behauptet es unbestritten den ersten Rang. Ein, oder zwey Hörner-Paare repräsentiren die vollständigst harmonische Bindekette, und gestalten sich oftmahls zu einer selbstständigen Fundamentalbasis; z. B. wenn ein und derselbe Ton mehrere Tacte hindurch, unverrückt, fest ruhend, liegen bleibt, und bezüglich des fortschreitenden Grundbasses stets in dem Verhältnisse eines anderen Intervalls, bald als Secunde, Terz, Quart, Quinte u. s. w. erscheint; in welcher, dem gewöhnlichen Hörnersatz entfremdeten Anwendung geistreichen Meistern überraschende Wirkungen zu Gebothe stehen.

Die besten Schulen für das Horn sind von **Domnich**, **Duvernoy** und **Punto**.

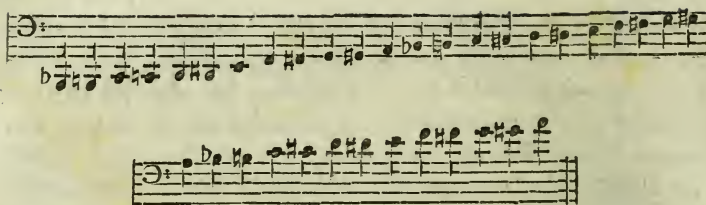
Auf dem neu erfundenen Klappen-Flügel-Horne werden die Semitöne ungleich leichter hervorgebracht, da es außer den Klappen auch mit Grifflöchern versehen ist. Es hat daher folgende Scala.



Die Natur-Tonarten sind: **C**, **B** und **As**.

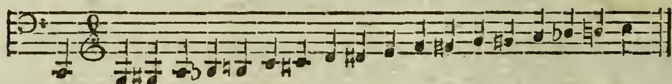
Zu den berühmtesten Solo-Spielern zählt man die Künstler: **Agthe, Amon, Bailly, Bamberger, Bauchinger, Beccaria, Bellonzi, Belolli, Bliesener, Böck, Bode, Bötticher, Bourk, le Brun, Buri, Claus, Collin, Dickhut, Dominich, Dornaus, Duvernoy, Eisen, Fuchs, Garcia, Gebhardt, Gugel, Haase, Haber, Hanmüller, Hänsel, Hartmann, Hauser, Herbst, Herold, Heumann, Heyse, Hildebrand, Hirschfeld, Hradetzky, Hutzler, Ihle, Jesser, Joubert, Kohaut, Kölbel, König, Körber, Kretschmar, Lang, Laucher, Lauer, Leander, Lens, Lenz, Lewy, Lother, Marquardt, Mengal, Micksch, le Moyne, Müller, Neumann, Nisle, Palsa, Panta, Petit, Pfaffe, Pfau, Polack, Punto** (Stich), **Puzzi, Rausch, Reppe, Rodolphe, Rothe, Rudolph, Ruepp, Rust, Scharfenberg, Schmied, Schneider, Schröder, Schubank, Schunke, Schwegler, Seebach, Soistmann, Sömmer, Stäglich, Steinmüller, Stölzl, Tanell, Thüerschmiedt, Wack, Walther, Wecker, Witt** u. a.

Ein Baß-Instrument dieser Gattung, wegen seiner Kraft: **Bombardone** genannt, und besonders bey Regiments-Musiken anwendbar, hat 10 Klappen und diese Tonleiter:



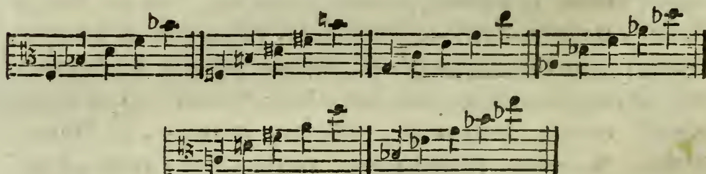
Hierher gehört gleichfalls die, demselben nahe verwandte, in Frankreich erfundene Orphicleïde, welche bereits in allen überrheinischen Bühnen-, Kirchen- und Kammer-Compositionen eine wichtige Rolle spielt.

Auch das Posthorn ist in unserem erfindungsreichen Zeitalter mit 4 Klappen bereichert worden, und gibt nun folgende Töne leicht und sicher an:

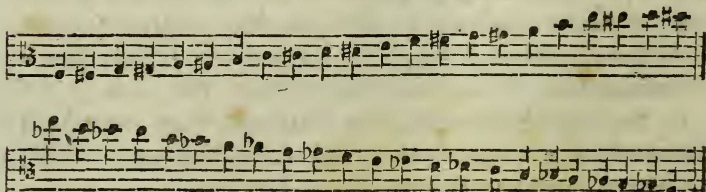


8) Posaunen gibt es dreyerley, als Baß-, Tenor- und Alt-Posaunen; sie sind mit einem so genannten Stiefel versehen, welcher in sechs, auch sieben verschiedenen Rückungen gezogen werden kann: durch jeden Zug können 4, 5 bis 6 Töne angeblasen werden; diese sind:

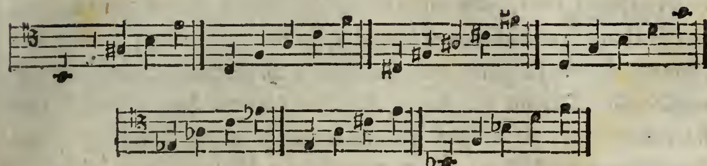
Auf der Alt-Posaune.



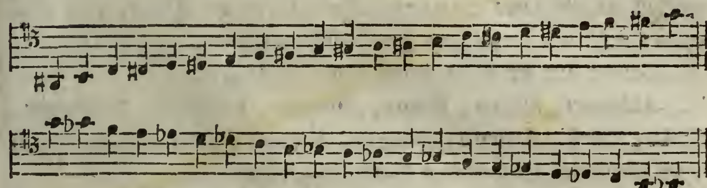
deren vollständige Scala ist:



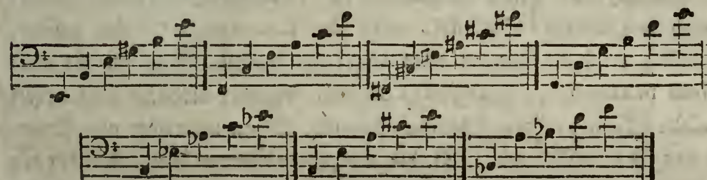
Die Züge auf der Tenor-Posaune sind:

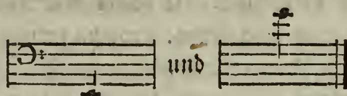


und ihre Scala:



Endlich die Züge auf der Baß-Posaune:



und ihre Tonleiter von  und

durch alle halbe Kreuz- und Be-Töne.

Die industriösen Instrumenten-Macher unserer Kaiserstadt haben nunmehr auch die Posaunen mit Grifflöchern und Klappen versehen, und dadurch die theilweise stets lästige Unsicherheit der Züge beseitigt. Ein routinirter Bläser hat vorzüglich darauf Bedacht zu nehmen, daß er jeden Ton um ein Comma früher anschlägt, als es der eigentliche Tact-Rhythmus erheischt; weil die Luft erst sich entwickeln muß, und sonst immer etwas zu spät der Klang vernommen wird. Langsame, feyerlich getragene Accorde bringen stets die erhabenste Wirkung hervor; schnelle Wechselfiguren, Läufe u. dgl. müssen nothwendig einer klar verständlichen Deutlichkeit ermangeln, und die alte Verfahrungsweise, in Fugensätzen aus purer Bequemlichkeit die Posaunen mit den Singstimmen im Einklange fortschlen-

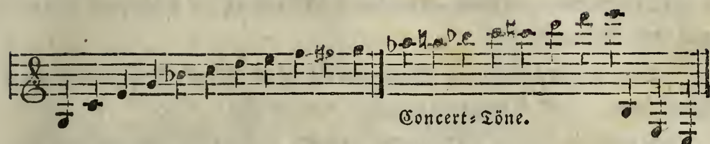
dern zu lassen, dürfte weder zu billigen, noch zu rechtfertigen, oder nachzuahmen seyn. Die eigenthümliche Würde dieser Instrumente weiset ihnen zunächst den Ehrenplatz in der Kirche an; Gluck und Mozart haben sie auch mit wunderbar herrlichem Erfolge in das musikalische Drama verpflanzt; die Nachkommen haben ihrer Natur sie entwürdigt; sie müssen gegenwärtig zu Allem herhalten, und fortwährend verstärken, gleich den übrigen Blechmassen, in ernsten und komischen Opern, bey Regiments-Banden und Tanzmusiken, woselbst ein obligates Posaunen-Solo in einem Walzer oder Galopp so recht wie sarkastische Ironie sich ausnimmt.

Braun und Fröhlich haben Schulen verfaßt.

Ahlsdorf, Belke, Braun, Dueller, Fröhlich, Hörbeder, Micke, Pöck, Schmitt, Seeger, Segner, Ulbrich u. a. haben dieses schwierige Instrument kunstmäßig behandelt.

9) Die Trompete, welche aus A, B, C, D, Eb, E, F und G geblasen wird, ist ebenfalls ein bekanntes Instrument, führt auch den Violin-Schlüssel, wird aber stets nur in C-dur gesetzt; folglich muß die Tonart oben angezeigt werden. Man setzt sie meistens paarweise zu einer vollen Musik, worüber alsdann geschrieben wird: Clarino primo, Clarino secondo. Wenn man aber vier Trompeten setzen will, wie z. B. die Aufzüge verfertigt sind, so heißt die dritte Principale, die vierte aber Toccato; über diese letzten zwey wird auch geschrieben: Tromba prima, Tromba seconda. Sie haben auch in älteren Kirchensätzen den Alt-, statt den Violin-Schlüssel vorgezeichnet. Die zwey Clarini führen einen leichten Gesang, meisten Theils in Terzen, oben von dem zweygestrichenen bis in das dreygestrichene C; die Quinte $\frac{d}{g}$ und hernach $\frac{c}{e}$ zwischen den fünf Linien machen gern die Cadenz aus. Wenn der Satz in F-dur von C-dur übergeht, gibt man ihnen gern die verdoppelte Quinte $\frac{c}{c}$: wenn er aber in das A-moll übergeht, die verdoppelte Quinte $\frac{c}{e}$. Die Tromba prima hat meisten Theils nur c und g zwischen den fünf Linien, wenn die Clarini höher stehen; und die Tromba seconda nimmt gern das C und G wechselweise unter den fünf Linien, und geht also mit den Pauken all' Ottava. Das zweygestrichene F, Fis und A müssen niemahls in den Clarinen als Anfangsnoten, sondern überall nur als durchgehende gesetzt werden, weil diese drey Töne nicht recht rein zu intoniren sind.

Die Scala der Trompete ist:



Vormahls beobachtete man in der Anwendung dieser kriegerischen Instrumente eine weise Mäßigung, eine wohlberechnete Ökonomie; man versparte ihre wirklich imposante Wirkung bloß für großartige Momente; zum Ausdruck des Siegesjubels, hoher Festlichkeit, laut aufjauchzender Freude, majestätischen Triumphes-Feyer u. s. w. — heut zu Tage ist es anders geworden, das Trompeten-Geschmetter darf nirgends fehlen; es ist die eigentliche Würze, — eine ätzende, aus Cayenne-Pfeffer präparirte Lauge. Nahmentlich treiben die modernen Opern-Componisten mit dem unschuldigen „Blech" gar heillosen Unfug. Ohne 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, großer Trommel ꝛc., kann kein naives Landmädchen mehr tändeln, kein zärtliches Pärchen ewige Lieb' und Treue sich schwören, keine Königinn das Schaffot besteigen, kein Quacksalber seine Arcana anpreisen, kein Bühnenheros die letzten Seufzer aushauchen, oder das harmlose Schnittervölkchen munter fröhlich die Ärnte-Feyer begehen. — Die so nothwendige characteristische Scheidelinie ist überschritten, und wird nimmer respectirt; alles muß dienen als Mittel zum Zwecke, und dieser einzige Zweck heißt: „Lärm;" — damit wird ausschließlich das Mystificationsgeschäft betrieben.

Die mit Klappen versehenen Inventions-Trompeten erlauben auch die Semi-Töne; doch besitzen sie nicht mehr den hellen kräftigen Klang. Man hat sie gegenwärtig beynahe in allen Tonarten, hoch und tief: **G**, **A**, **B**, **H**, **C**, **Des**, **D**, **Es**, **E**, **F**; **As**.

Die Stimmung **C** spricht in der natürlichen Lage an; alle übrigen Mutationen differiren davon, auf- oder abwärts, um halbe oder ganze Töne, um eine Terz, Quarte u. dgl.

Altenburg und **Fröhlich** haben Lehrbücher verfaßt.

Als Virtuosen werden genannt:

Altenburg, **Barthel**, **Brand**, **Buhl**, **Frescobaldi**, **Graf**, **Genard**, **Herble**, **Hyde**, **Jenkins**, **Khayll**, **Kohaut**, welcher letztere die Trompete, das Horn und die Posaune, mit Klappen und

und Zug bereichert hat; **Lewy**, **Luders**, **Merke**, **Michel**, **Pepusch**, **Peschko**, **Plock**, **Reichard**, **Waidinger**, **Werner**, **Wöggel** und **Zenker**.

Die gegenwärtig in Wien arbeitenden Blas-Instrumenten-, Waldhorn-, und Trompetenmacher nennen sich:

Hammig (Fr.), **Hammig (Carl)**, **Harrach**, **Koch**, **Körner**, **Küss**, **Lautterer**, **Lemp**, **Mazzogato**, **Merklein** (Vater und Sohn), **Riedl (Jos.)**, **Riedl (Wenzel)**, **Rorarius**, **Schulz**, **Tauber**, **Uhlmann** und **Ziegler**.

Auch der Serpent, von seiner ehemahligen, schlangenförmigen Gestalt also genannt, wird zur Verstärkung bey Janitscharen-Musik gebraucht; hat seit seiner Reform auch 6 Klappen und diese Scala:

Von **Fröhlich** und **Hardi** besitzen wir Anweisungen.

Die Zinke, ein veraltetes Instrument, wurde vormahls in Kirchen, um den Sopran zu unterstützen, gebraucht, und besitzt den gewöhnlichen Umfang dieser Stimme.

Von **Buhl** ist ein Lehrbuch darüber vorhanden.

Kurze Anleitung zum Partitur-Spiele.

Wenn man ein erfundenes Tonstück von einem ganzen Orchester ausführen lassen will, so muß jedem Instrumente eine eigene Stimme zugetheilt werden. Da nun alle zusammen in einem schönen harmonischen Verhältnisse stehen, und für den Zuhörer eben so klingen müssen, als ob ein Einzelner das Ganze ausführte, so entwirft der Componist, um sein Werk selbst mit einem Blicke übersehen zu können, davon eine Partitur (Spart, Spartito, Partition), das heißt: er schreibt alle Stimmen Tact für Tact, über einander, wodurch man in den Stand gesetzt wird, die Harmonie, Accorden-Stellung, und deren Figuration sowohl eines jeden abgesondert, als in der Reihenfolge, und im Flusse des Ganzen, bloß mittelst des Gesichtes beurtheilen zu können.

Die alten Tonsetzer hatten die lobenswerthe Gewohnheit, die Bässe ihrer Partituren stets zu beziffern; so wie viele andere, wahrhaft nützliche Moden, mußte auch diese dem Zeitgeiste weichen; und — offenherzig gesagt — würde es ohne Zweifel manchem Natur-Componisten mitunter recht sauer werden, wenn er von seinem Geistes-Producte aufrichtig Rechenschaft ablegen, seine Grundstimme durch Zahlen regelmäßig bezeichnen, und somit unverholen bekennen müßte: „das hab' ich gewollt! So hab' ich's gemeint!“ — Um aus einer solchen, bezifferten Partitur zu begleiten, gehört aber nichts weiter dazu als ein geübter General-Bassist, dessen Accompagnement jedoch nur in so fern hinreicht, als das Tonstück selbst von allen vereinten Instrumenten ausgeführt wird. In Ermanglung des Orchesters hingegen muß man auch das vollstimmigste Tonstück am Pianoforte so vortragen können, daß der Zuhörer von demselben einen getreuen Abriß erhält, und nicht nur das gesammte Instrumenten-

Spiel, sondern vielmehr auch jede Einzelnheit im Detail zu vernehmen, der Harmonie, Melodie, dem Ideengange, und der Instrumenten-Führung und Ausarbeitung buchstäblich im Sinne des Meisters zu folgen im Stande sey. Dieß nennt man das eigentliche Partitur-Spiel; eine herrliche Kunst, die Rousseau in so fern gleich einem Weltwunder anstaunt, als es allerdings schwer halten dürfte, dem Uneingeweihten nur die Möglichkeit begreiflich zu machen, eine ganze Seite mit einem einzigen Blicke zu überschauen, und zu gleicher Zeit den Inhalt mit beyden Händen für das Gehör empfänglich zu machen. — Es geht aus der Sache selbst hervor, daß die Aufgabe keineswegs leicht sey, und nur lange Übung die erforderliche Fertigkeit verleihen könne. Allgemeine Regeln lassen sich hier schlechterdings nicht festsetzen; dafür aber wohlgemeinte Fingerzeige und erprobte Handgriffe. —

Die erste, unerläßliche Bedingniß für den angehenden Partitur-Spieler ist: daß ihm alle fünf Schlüssel geläufig sind. Nächstdem müssen ihn alle Instrumente, die in andern Tonarten geschrieben sind, und anders klingen, z. B. die Hörner in **D**, **Es**, **E**, **F**, **G**, **A**, **B**, welche immer, so wie Trompeten und Pauken, in **C** stehen, die Clarinetten in **A** oder **B**, die Basset- und englischen Hörner u. s. w., niemahls beirren, noch in Verlegenheit setzen, sondern er soll stets gefaßt seyn, sie augenblicklich in ihre wahre Lage zu transponiren.

Bevor man eine Partitur durchzuspielen beginnt, wird es räthlich seyn, sich genau zu orientiren, in welcher Ordnung die Instrumente gestellt sind; nähmlich, wie sie auf einander folgen, und welche Zeile jedes Einzelne derselben einnimmt. Es wäre zu wünschen, daß in dieser Hinsicht eine durch Einverständniß festgesetzte Norm bestände, was zur Erleichterung ungemein beytragen würde; dieß ist aber leider nicht der Fall, und jeder Componist verfährt darin willkührlich; so schreiben z. B. die Italiener gewöhnlich zuerst beyde Violinen, dann die Bläser, die Viola, Trompeten, Pauken, Singstimmen und den Baß; andere setzen die Blech-Instrumente oben; manche schalten die Singstimmen in die Mitte ein, u. s. f.

Am zweckmäßigsten, bequemsten und natürlichsten dürften die Instrumente vielleicht auf diese Weise geordnet werden können: Die oberste Zeile mögen die Flöten erhalten, weil diese Instrumente

meistens drey- und viermahl durchstrichene, hohe Noten haben, und demnach des meisten weißen Raumes bedürfen. Darauf folgen die Hoboen, Clarinetten, Hörner, Fagotte, Posaunen, Trompeten und Pauken wodurch in der oberen Hälfte der Seite das ganze blasende Orchester vereinigt wäre; die noch übrigen Zeilen gehören beyden Violinen, den Violen; ist es ein Gesangstück — sämmtlichen Singstimmen, dem Violoncell und Contra-Baß. Da das Streich-Quartett oft allein beschäftigt ist, so kann der Vortheil nicht geläugnet werden, wenn es möglichst nahe zusammen gerückt sich befindet; anstatt daß man im vorher erwähnten Falle gezwungen ist, die beyden wesentlichen Hauptstimmen, Prim und Baß, an den entferntesten, entgegengesetzten Polen aufzusuchen.

Ferner hat der Partitur-Spieler bey einem Singstück zu berücksichtigen, ob die ausführenden Sänger zugegen sind oder nicht. Wird die Gesang-Parthie wirklich vorgetragen, so hat er sich nur mit den begleitenden Instrumenten zu beschäftigen; außerdem aber ist es seine erste Pflicht, die gesangführende Stimme heraus zu heben, und wenn selbe z. B. im Tenor oder Baß läge, um eine Octave hinauf in die rechte Hand zu werfen, damit der Melodien-Gang sich klar und deutlich gestalte. Derselbe Fall tritt ein, wenn irgend ein Instrument mit einer Solo-Stelle betheilt ist; diese muß abermahls vorzugsweise aufgenommen, und die ausfüllende Begleitung untergeordnet werden. — Jedem Accompagnisten ist es erlaubt, den Satz sich fingerrecht zu machen; das heißt, Passagen, welche nicht in der Applicatur des Clavierspielers liegen, sich bequem für die Hand einzurichten; jedoch so, das der eigenthümliche Charakter nicht verloren geht. Z. B. die Hoboe, oder die Clarinette, oder das Horn hätte ein Arioso, wozu die Violinen in wogenden Sechzehntheilen figuriren; dann müßte in der rechten Hand die Cantilene, von der linken aber die Begleitung mit den nöthigen Modificationen ausgeführt, und mit dem kleinen Finger stets die Grundnote des Basses angeschlagen werden, damit die Stellung der Accorde unverändert bleibe, und nicht durch die laufende Unterstimme vielleicht statt des vollkommenen Dreyklanges ein Quartsexten-Accord zum Vorschein komme.

Öfters trifft es sich, daß mehrere obligate Figuren in verschiedenen Instrumenten zu gleicher Zeit concertiren, wodurch die Un-

möglichkeit entsteht, sie alle mit zwey Händen wieder zu geben. Hier muß nun ein sicherer Überblick entscheiden, was das Wichtigste, was das Entbehrlichste sey; man wähle unter zwey Übeln das kleinste, und halte sich an jene Gesangführung, welche vorgetragen von dem vollen Orchester, hauptsächlich einen bleibenden Eindruck auf das Gehör machen würde; denn der Partitur-Spieler ist nur der Repräsentant der ganzen Instrumenten-Masse; er soll ein getreuer Mahler seyn, und eben so wenig die Grundzüge, als die feinern Schattirungen und Nuancen vernachläßigen. Je vollgriffiger eine Partitur ausgeführt, je genauer alle hervorstechenden Einzelnheiten beybehalten werden, desto mehr Lob verdient der Spieler. Daß übrigens bey Gesangstellen, Delicatesse, und eine freywillige Subordinirung ganz an ihrem Platze ist, darf wohl dem discreten Begleiter nicht erst erinnert werden.

In Recitativen dürfte es zweckdienlich seyn, jederzeit vor dem Eintritt der Singstimme den ersten Ton in dem Schluß-Accorde der rechten Hand oben zu legen, weil dadurch dem Sänger das Intoniren wesentlich erleichtert wird.

Die Unentbehrlichkeit einer Partitur liegt klar vor Augen. Durch sie übersieht der Tonsetzer sein geschaffenes Werk; schon bey der Ausarbeitung hört er die Wirkung des Ganzen, er sieht die Verhältnisse der Haupt- zu den Nebenstimmen; er kann die Richtigkeit seines Satzes beurtheilen, zufällige Mängel verbessern, und das Kunstproduct in seiner vollkommenen Vollendung aus den Händen geben. Ähnliche Vortheile biethen sich dem in diese Geheimnisse Eingeweihten dar; er liest nur die Partitur, oder spielt selbe am Pianoforte durch, und wird mit dem Kunstwerk so innig vertraut, als ob er in diesem Augenblicke selbst dessen Schöpfer wäre. Entwurf, Anlage, Plan, Durchführung und Verwebung der Ideen, das Zusammenwirken aller Bestandtheile auf einen Vereinigungspunct — Alles vergegenwärtigt sich klar, anschaulich, nichts entgeht seinem Forscher-Auge, und kann er sich auch den Reiz des Instrumenten-Spieles idealisiren, so wird ihm ein gleicher Genuß mit Jenen, welche es von einem Künstlerverein in vollkommener Vollendung ausführen hören. Aber eben diesen so mannigfaltigen Effect der verschiedenartigen Instrumente richtig zu beurtheilen, ist selbst bey vielen Componisten kein kleiner Stein des Anstoßes, da man unmöglich

voraus setzen kann, daß jeder Tonsetzer alle Instrumente selbst spiele, mit der Behandlung derselben hinlänglich vertraut, und mit allen erforderlichen Kenntnissen ausgerüstet sey, um sie nur in ihrer vollsten Wirkung und eigenthümlichsten Zweckmäßigkeit anzuwenden. Wenn man bedenkt, wie beschränkt noch vor wenig Decennien das begleitende Orchester, besonders die damahls gleichsam in der Kindheit liegende, blasende Parthie desselben war; wie in neuerer Zeit nicht nur die Instrumente selbst so wesentlich vervollkommnet worden, sondern auch die Musiker sich auf eine so bedeutende Weise ausblildeten, daß man jetzt Stellen (ob mit Recht oder Unrecht, bleibe unentschieden) ripien vortragen lassen kann, die einst nur Concertisten anvertraut wurden; wenn man sich nicht ohne Lächeln der gut gemeinten Warnung jenes Capell-Directors erinnert, als er mit wichtiger Feldherrn-Miene seinen Commilitonen zurief: „Aufgepaßt, meine Herren! es kommen Sechszehntelnoten vor!" und als Gegenstück dazu eine Riesen-Symphonie von **Beethoven** aufstellt, und die nie geahneten Effecte bewundernd anstaunt, welche dieser Heros der Tonkunst auf einer Bahn, die von **Haydn** und **Mozart** geebnet ward, worauf **Cherubini**, **Mehul**, **Spohr**, **C. M. v. Weber** selbstständig wandeln — durch die genialsten Combinationen hervor bringt, — wer wird da nicht aus voller Herzensüberzeugung in den alten Wahlspruch einstimmen: „vita brevis, ars longa!" —

So wie das bewaffnete Auge des Astronomen immer noch neue Himmelskörper entdeckt, so wird auch die nimmer ruhende Zeit, wenn schon in gemessenen Zwischenräumen, stets strahlende Fixsterne am musikalischen Horizonte gebären; denn ewig ist die Kunst, und nur der königliche Aar darf sich gefahrlos der Sonne nahen. —

Daß aber eben der vortheilhafte Gebrauch der Gesammtmasse der Instrumente für den angehenden Componisten die gefährlichste Klippe sey, weil mancher bey Anhörung seiner Arbeit gar nicht die erwartete Wirkung realisirt findet, ist nur gewiß. Jeder muß demnach ein so genanntes Lehrgeld bezahlen: errando discimus; — eigene Erfahrung wird ihn stufenweise belehren, und von Irrwegen zurück führen. Das Studium wirklich classischer Partituren, das wiederholte Anhören solcher Werke, eine sorgfältige Vergleichung der Wirkung mit der Art und Weise, wie sie hervor gebracht wurde,

freundschaftliches Berathen mit ausübenden Künstlern über die Individualität der von ihnen behandelten Instrumente, eigene Versuche, die aber nur als solche und keineswegs als schon vollendete Meisterstücke betrachtet werden sollen. — Alles dieß wird dem Kunstjünger die ersprießlichsten Dienste leisten, seine Ansichten erweitern, berichtigen, bereichern und ihn endlich, allmählig, nach glücklich bestandenen und nutzbringend angewendeten Lehr- und Wander-Jahren auf jenen Standpunct führen, von welchem er mit gesichertem Überblick die erzielte Wirkung seiner Tonschöpfungen vorhinein zu bestimmen und zu verbürgen befähigt seyn dürfte.

Biographie.

Joh. Georg Albrechtsberger erblickte in der, zwey Stunden von Wien entlegenen Stadt Klosterneuburg am 3. Februar 1736 das Licht der Welt. Schon in seinem siebenten Jahre war er Discantist in dem dortigen Stifte der regulirten Chorherren, woselbst er auch die Schulen besuchte. Der Pfarrherr zu St. Martin (in der unteren Stadt), Leopold Pittner, gewann den gutmüthigen Knaben lieb, und da ihm dessen entschiedene Hinneigung zur Musik nicht entging, so unterwies er ihn selbst im Generalbaß, ja er würde im eigentlichsten Sinne sein wahrer Mäcenas, und ließ für seinen jungen Zögling sogar eine kleine Orgel verfertigen, welche zur Stunde noch in dem, an der Donau oberhalb Nußdorf (unweit Wien) liegenden, sogenannten Kahlenbergerdörfchen sich befindet, und gewisser Maßen als Reliquie verwahrt wird. Für diesen seinen ersten Wohlthäter hegte Albrechtsberger Zeit seines Lebens die wärmste Dankbarkeit, welche er auch bey jeder Veranlassung seinen Kindern einzuflößen sich bemühte.

Schon als Knabe offenbarte sich dadurch seine große Lernbegierde, daß er sich sein kleines Clavichord täglich mit in's Bette nahm, und gewöhnlich so lange spielte, bis er einschlief, wo dann sein liebes Instrument beym Erwachen noch auf ihm ruhte.

Einst kam er zu seinem Musiklehrer (es war Ostersonntag) und bath um Unterricht; der Meister wollte ihm an diesem geheiligten Tage keine Lection geben; als aber der Knabe mit Bitten nicht nachließ, erhielt er endlich doch Erlaubniß, sich selbst zu üben. Voll Freude hierüber, spielte er so ungewöhnlich gut, daß sein horchender Lehrer ihm nicht nur großes Lob ertheilte, sondern dem jungen Schüler aus Vergnügen über sein Talent eine ganze Hand voll Siebenzehner schenkte. —

Zur Fortsetzung seiner Studien kam er später in das Gymnasium der Benedictiner-Abtey Melk, woselbst er, nachdem die Humaniora beendigt waren, zwölf Jahre hindurch die Organisten-Stelle bekleidete. In diesem Stifte war es gebräuchlich, daß die Sängerknaben zur Faschingszeit kleine Opern aufführen mußten,

und es fügte sich, daß Se. Majestät, der Kaiser Joseph, einer solchen Vorstellung beywohnte; indem nun der kleine Georg, durch seine besonders schöne Discant-Stimme, die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich zog, ließ sich Höchstderselbe diesen Knaben vorstellen, belobte ihn, und schenkte ihm einen Ducaten. — Bey der Durchreise der durchlauchtigsten Braut dieses Monarchen, der Prinzessinn M. Josepha von Bayern, am 21. Jänner 1765, componirte Albrechtsberger ein Sinngedicht, welches im Stifte abgesungen, mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde.

Durch das eifrigste Studium der Werke eines Caldara, Fux, Mann, Riepel, Pergolese, Graun, Händel, Benda, Hasse, der Bach's u. a., welche ihm der dortige Chor-Verweser, Robert Kimmerling, freundlich mittheilte, bildete er sich immer mehr zum gründlichen Theoretiker aus.

Als nach Verlauf mehrerer Jahre Se. Majestät der Kaiser Joseph abermahls durch Melk passirte, und an einem Sonntage dem Hochamte beywohnte, wozu Albrechtsberger die Orgel spielte, und wie gewöhnlich am Ende desselben präambulirte, so gefiel sein Spiel dem Kaiser so sehr, daß er ihn zu sprechen verlangte, und ihm auch den Antrag machte, wenn die Hof-Organistenstelle erledigt würde, er sich bey Ihm darum melden solle.

Noch als Knabe hatte er zweymahl das Unglück, durch Unvorsichtigkeit in die Donau zu fallen, wurde aber glücklicher Weise immer von Schifferleuten gerettet.

Später kam er gleichfalls als Organist nach Raab, darauf nach Mariataferl, einige Jahre hindurch als Musikmeister zu einem Cavalier nach Schlesien und endlich als Regens-chori nach Wien zu den P. P. Carmeliten, durch welche glückliche Ortsveränderung sein lang gehegter Wunsch, den Unterricht des geschätzten Hof-Organisten Mann zu genießen, realisirt wurde.

Gaßmann, die Brüder Haydn und Reuter lernten ihn kennen; und letzterer bezeigte ihm große Achtung, als er seine Messe in G auf einer zu tief gestimmten Orgel a vista, und ganz fehlerfrey nach Gis-dur transponirte.

Im Jahre 1772 erhielt er endlich, dem Versprechen des Kaisers gemäß, selbst diesen Posten, und als 1792 der Dom-Capell-

meister an der Kathedral-Kirche zu St. Stephan, Leopold Hofmann, gestorben war, wurde Albrechtsberger zu seinem würdigsten Nachfolger ernannt. Hier begann sein eigentlicher Wirkungskreis; was er als Tonsetzer und Lehrer geleistet, ist das schönste, sich selbst gesetzte Monument; dankbar geliebt von seinen Zeitgenossen wird sein Andenken auch bey der Nachwelt unvergänglich fortleben. — Im Jahre 1798 erhielt er von der königl. schwedischen, musikalischen Akademie das Diplom als Ehrenmitglied, und 1808 mußte auf ausdrücklichen Befehl Sr. Majestät des Kaisers bey der Krönung in Preßburg seine neue, zu dieser Feyerlichkeit componirte, Messe producirt werden.

Kurze Zeit vor seinem Ableben componirte er ein Te Deum laudamus, welches er nach Abschluß des Wiener Friedens und Rückkehr unsers Kaisers in die Hauptstadt, auszuführen bestimmte, doch der Tod vereitelte seine Wünsche, und er empfahl wenige Tage vor seinem Ende seiner Gattinn: diese Partitur wohl, und so lange zu verwahren, bis sich beym allerhöchsten Kaiserhause eine merkwürdige feyerliche Begebenheit ereigne, dann solle sie dieses Te Deum, als sein letztes Werk, welches ihm Gott gestattet hatte, zu vollenden, Sr. Majestät dem Kaiser selbst zu Füßen legen, mit der Äußerung: „auch mit dem letzten Werke wünsche er seiner Majestät als treuer Unterthan noch zu huldigen.“ — Konnte ein merkwürdigeres Ereigniß die unter Österreichs milden Scepter wohnenden Millionen Einwohner wonnevoller beglücken, als die feyerliche Vermählung Franzens mit Carolina Augusta? Dieß veranlaßte daher die Witwe, den letzten Auftrag des Verblichenen nachzukommen, und sie ließ bey dieser Gelegenheit, wo alle Herzen freudig jubelten, dieß Vermächtniß durch eine ihrer Töchter Sr. Majestät überreichen, welches, in allergnädigster Rückerinnerung des großen Kirchen-Componisten, auch von seiner Majestät dem Kaiser, mit herablassendem gütigen Wohlwollen und den huldvollsten Ausdrücken, gnädigst angenommen wurde, und in einigen Wochen darauf der Witwe, nicht allein die allerhöchste Zufriedenheit durch den allgemein geachteten Hof-Capellmeister, Herrn Joseph Eybler, zu erkennen gegeben, sondern ihr auch ein kaiserliches Gnadengeschenk zugestellt wurde.

Alle seine Werke tragen den Stempel von einfacher Größe, und

erhabener Würde; sie sind demüthig, fromm und religiös, wie er selbst es war. Der so genannte galante Styl konnte nie seine eigentliche Sphäre seyn, und er äußerte sich nicht selten darüber in seiner naiven Offenherzigkeit: „Ich habe gar kein Verdienst dabey, daß ich gute Fugen mache; denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Contrapunct brauchen läßt.“

Er verheirathete sich am 31. August 1768 mit Rosalia Weiß, der Tochter des Bildhauers Bernhard Weiß in der Stadt Eggenburg im V. O. M. B. geboren den 30. August 1740, und getraut in Wien in der k. k. Hof-Capelle. Sie beschenkte ihn mit 15 Kindern, 9 Knaben und 6 Mädchen, wovon 8 Söhne und 4 Töchter bereits verstorben sind. Durch den ganzen ein und vierzigjährigen Zeitraum ihrer Ehe hing sie mit ausgezeichneter Treue, Liebe und Redlichkeit an ihrem Gatten, und war, und ist noch in jeder Hinsicht ein Muster der Frauen.

Im Leben war Albrechtsberger zwar gewöhnlich ernst, aber dabey immer liebenswürdig, freundlich und — wenn sich's eben fügte — mitunter sogar auch jovial; als Mensch, Gatte, und Vater der strenge Erfüller jeder Pflicht.

Seine letzten Lebensjahre trübten die leidigen Gefährten des geschwächten Alters; die Stunde seiner Auflösung nahte am 7. März 1809 — er verschied, wie er gelebt hatte, in kindlicher Ergebung, als wahrer Christ, um 3 Uhr Nachmittags, im 73. Jahre; seine irdische Hülle liegt auf demselben Friedhofe, wo sein inniger Freund und Kunstbruder Mozart, 18 Jahre vor ihm, Ruhe fand, und welchen Pilgerweg auch wenige Monathe darauf der große Joseph Haydn, beyder wärmster Schätzer wandelte; sit illis terra levis!

Zu

Joh. Georg Albrechtsberger's

zahlreichen Schülern,

worunter mehrere waren, an welchen er, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, »wahre Freude erlebte,«

gehören vorzüglich:

Beethoven (Ludw. van), in Wien. (Gest. den 26. März 1827).
Decret (Peter Edler von) in Wien. (Gest. 1830.)
Doblhof (Freiherr von), in Wien. (Gest. 1837.)
Eybler (Joseph), k. k. erster Hof-Capellmeister in Wien.
Franz (Stephan), Mitglied der k. k. Hof-Capelle in Wien.
Fuss (Johann), Tonsetzer. (Gest. den 9. März 1819 in Pesth).
Gänsbacher (Johann), Dom-Capellmeister der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien.
Hummel (Joh. Nep.) grossherzogl. Sachsen-Weimar'scher Hof-Capellmeister in Weimar. (Gest. am 17. Oct. 1837).
Krufft (Nic. Baron von). (Gest. am 16. April 1818 in Wien).
Leidesdorf (M. J.), Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien.
Preindl (Joseph), weil. Dom-Capellmeister in der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan (Albrechtsberger's Nachfolger im Amte), zugleich Capellmeister in der Patronats-Pfarrkirche zu St. Peter, wie auch Ehrenbürger in Wien. (Gest. den 26. October 1823 in Wien).
Rieder (Ambros.), Chor-Regent und Schullehrer zu Berchtoldsdor unweit Wien.
Seyfried (Ignaz Ritter von), Capellmeister und Opern-Director am Theater (an der Wien) in Wien.
Schneider (Fr.), weiland Organist im Stifte Melk.
Triebensee (Joseph), Capellmeister bei dem ständischen Theater in Prag.
Umlauf (Michael), k. k. Hoftheater-Capellmeister in Wien.
Weigl (Joseph), k. k. Vice-Hof-Capellmeister in Wien.

Verzeichniss der Werke

von

J. G. Albrechtsberger,

wovon die Partituren in dem Musikarchive

Sr. Durchlaucht des Fürsten

Nicolaus von Esterhazy-Galantha etc. etc.

sich befinden.

Messen.

Nr. 1. Missa (in C) Nativitatis Beatae Mariae Virginis.
» 2. — (in D) Nativitatis Domini nostri Jesu Christi,
» 3. — (in Es) Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis.
» 4. — (in C) Sancti Francisci Seraphici.
» 5. — (in C) Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi.
» 6. — (in C) Sancti Leopoldi.
» 7. — (in D) Sancti Vincentii Ferarii.
» 8. — (in C) Purificationis Beatae Mariae Virginis.
» 9. — (in G) a 4 Voc. et Org. Praesent. Beatae Mariae Virg.
» 10. — (in F) Visitationis Beatae Mariae Virginis.
» 11. — (in C) Annuntiationis Beatae Mariae Virginis.
» 12. — (in D) Dei Patris.
» 13. — (in A) Desponsationis Beatae Mariae Virginis.
» 14. — (in B) Sanctae Magdalenae.
» 15. — (in C) Sancti Liborii.
» 16. — (in G) Sancti Georgii.
» 17. — (in F) 4 Voc. (alla Capella) pro Hebdomade Sancta,
» 18. — (in Es) Sancti Josephi.
» 19. — (in C) — —
» 20. — (in F) — —
» 21. — (in D) — —
» 22. — (in A) — —
» 23. — (in C) Beatae Mariae Virginis.
» 24. — (in D) Nominationis Mariae.
» 25. — (in B) Sancti Spiritus.
» 26. — (in E) Offertorium (in F), Hymnus (in G), Miserere (in H).

G r a d u a l i e n.

Nr. 1. Graduale (in C) de Paschato.
» 2. —— (in C) de Deo.
» 3. —— (in C) de Angelo.
» 4. —— (in Es) de Angelo.
» 5. —— (in Es) de Confessore.
» 6. —— (in D) pro Dominica.
» 7. —— (in D) de Confessore.
» 8. —— (in F) de St. Joanne.
» 9. —— (in D) de Beata Virgine.
» 10. —— (in D) de Sancta Trinitate.
» 11. —— (in F) de Tempore.
» 12. —— (in A) de Dominica.
» 13. —— (in G-m.) de Dominica.
» 14. —— (in A-m.) de Sancto Paulo.
» 15. —— (in C) pro festo Dedicationis Ecclesiae.
» 16. —— (in B) pro Dominica.
» 17. —— (in D) pro festo in SS. Omnium.
» 18. —— (in C) de Confessore.
» 19. —— (in F) de festo Purificationis Beatae Mariae Virg.
» 20. —— (in C) de Sancta Maria Magdalena.
» 21. —— (in A) de Dominica.
» 22. —— (in D) de Venerabili.
» 23. —— (in C) de Apostolis.
» 24. —— (in C) de Martyre.
» 25. —— (in D) de Sancto, vel Sanctis.
» 26. —— (in G) de Dominica.
» 27. —— (in F) de Dominica Palmarum.
» 28. —— (in C) de Dominica Palmarum.
» 29. —— (in C) de Nativitate.
» 30. —— (in F) de Sancto Michaele.
» 31. —— (in C) de Dominica.
» 32. —— (in B) de Dominica.
» 33. —— (in C) de Dominica.
» 34. —— (in F) de Dominica.
» 35. —— (in A-m.) de Sanctissima Trinitate.
» 36. —— (in A-m.) de Dominica.
» 37. —— (in F) de Beata Maria Virgine.
» 38. —— (in C) de Beata Maria Virgine.
» 39. —— (in F) de Dominica.
» 40. —— (in G) pro festo Pentecostibus.
» 41. —— (in B) de Sancto Joanni Evangelista.
» 42. —— (in F) pro festo Purificationis Beatae Mariae Virg.
» 43. —— (in C) de Sancto Josepho.

Offertorien.

Nr. 1. Offertorium (in C) de Dominica.
» 2. —— (in A) de Dominica.
» 3. —— (in C) de Sancto Stephano.
» 4. —— (in B) de Beata Maria Virgine.
» 5. —— (in Fis-m.) de Dominica.
» 6. —— (in C) de Sanctissima Trinitate.
» 7. —— (in A) de Beata Maria Virgine.
» 8. —— (in C) de Beata Maria Virgine.
» 9. —— (in D) de quovis Sancto.
» 10. —— (in G) de quovis Sancto.
» 11. —— (in D) de Nativitate Domini.
» 12. —— (in G) Ave Maria.
» 13. —— (in G) de Sancta Maria Magdalena.
» 14. —— (in F) de Sancto Josepho.
» 15. —— (in A) de Sancto Josepho.
» 16. —— (in B) de septem Doloribus Beatae Mar. Virg.
» 17. —— (in B) de Sanctissima Trinitate.
» 18. —— (in F) de Dominica.
» 19. —— (in G-m.) de Dominica.
» 20. —— (in F) de Beata Maria Virgine.
» 21. —— (in D) pro festo Dedicationis Ecclesiae.
» 22. —— (in D) de Sancto Josepho.
» 23. —— (in C) de Dominica.
» 24. —— (in E) de Dominica.
» 25. —— (in C-m.) de Dominica.
» 26. —— (in H) de Tempore.
» 27. —— (in G) de Dominica.
» 28. —— (in F) de Confessore.
» 29. —— (in G) de Martyre.
» 30. —— (in F) de Sancto Laurentio.
» 31. —— (in D-m.) de Tempore.
« 32. —— (in G) de Deo.
» 33. —— (in C) pro Dominica Palmarum.
» 34. —— (in C) de Sancto Bartholomaeo.

Vespern.

Nr. 1. Vesper (in C) de Confessore.
» 2. — (in A) de Confessore.
» 3. — (in Es) de Apostolis.
» 4. — (in C) de Beata Maria Virgine.
» 5. — (in D) de Beata Maria Virgine.

Litaneyen.

Nr. 1. Litaney (in D) de Sanctissimo Nomine Jesu.
» 2. — (in C) de Sanctissimo Nomine Jesu.
» 3. — (in C) Lauretanea.
» 4. — (in B) Lauretanea.

Psalmen.

Nr. 1. Psalm (in D) Magnificat.
» 2. — (in D) Magnificat.
» 3. — (in C) Dixit Dominus.
» 4. — (in A) de Confessore.

Te Deum laudamus.

Nr. 1. Te Deum (in C).
» 2. —— (in D).
Nr. 3. Te Deum (in C) für Ihre Maj. die Kaiserinn Theresia.
Nr. 4. Te Deum (in B).

Veni Sancte Spiritus.

Nr. 1. Veni Sancte (in C).
Nr. 2. Veni Sancte (in D).

Motetten.

Nr. 1. Motette (in A).
» 2. — (in C-m.).
» 3. — (in C).
Nr. 4. Motette (in F-m.).
» 5. — (in E).
» 6. — (in G-m.).

Salve Regina.

Nr. 1. Salve regina (in F).
» 2. — — (in D).
» 3. — — (in C-m.).
Nr. 4. Salve regina (in F).
» 5. — — (in G).

Ave Regina.

Nr. 1. Ave Regina (in C).
» 2. — — (in F).
» 3. — — (in C).
Nr. 4. Ave Regina (in G).
» 5. — — (in A).
» 6. — — (in H).

*

Regina coeli.

Nr. 1. Regina coeli (in B).
„ 2. — — (in F).
„ 3. — — (in A).

Nr. 4. Regina coeli (in D).
„ 5. — — (in B).

Alma Redemptoris.

Nr. 1. Alma redempt. (in G).
„ 2. — — (in D).
„ 3. — — (in A).

Nr. 4. Alma redempt. (in F).
„ 5. — — (in C).

Tantum ergo.

Nr. 1. Tantum ergo (in C).

Nr. 2. Tantum ergo (in C).

Hymnen.

Nr. 1. Hymne (in D-m.) in Ascensionem Domini.
Nr. 2. Hymne (in E).
„ 3. — (in A).
„ 4. — (in C-m.).
„ 5. — (in F).
„ 6. — (in B).
„ 7. — (in F).
„ 8. — (in A).
„ 9. — (in G-m.).
„ 10. — (in C).
„ 11. — (in G).

Nr. 12. Hymne (in C-m.).
„ 13. — (in D-m.).
„ 14. — (in C).
„ 15. — (in A) de Sancto Michaele.
„ 16. — (in C) de Sancta Maria Magdalena.
„ 17. — (in G) de Martyribus.
„ 18. — (in G) pro festo Paschali.

Alleluja.

Nr. 1. Alleluja (in C).

Verschiedene Kirchenmusik.

Nr. 1. Chorus de Sancta Theresia (in C).
„ 2. De profundis — — (in D-m.).
„ 3. Memento — — (in G).
„ 4. Introitus — — (in F).
„ 5. — — — (in D-m.).

Nr. 6. Introitus de Sancta Theresia (in F).
» 7. Circuitus (in C)
» 8. —— (in D) de Beata Maria Virgine.
» 9. Tenebrae (in C-m.).
» 10. Responsorium (in F).

O r a t o r i e n.

Nr. 1. Die Pilgrime auf Golgatha.
» 2. Kreuz-Erfindung.
» 3. Geburt Christi.
Nr. 4. Applausus Musicus.
» 5. De Nativitate Jesu.
» 6. De Passione Domini.

G e s ä n g e.

Nr. 1. Aria (in B) de Sancto Nepomuceno.
« 2. — (in Es) de Sancto Nepomuceno.
» 3. — (in G) de Beata Maria Virgine.
» 4. — (in F) de Beata Maria Virgine.
» 5. — (in D-m.) de Passione Domini.
» 6. — (in F-m.) de Passione Domini.
» 7. — (in G) de Sancto Joanni Nepomuceno.
» 8. Duetto (in B) de Sancto Joanni Nepomuceno.
» 9. Coro (in Es) de Sancto Joanni Nepomuceno.
Eine Operette (in deutscher Sprache).

Violin-Quartetten.

Nr. 1. 6 Quart. m. Fug. Op. 1.
» 2. 6 — » — » 2.
» 3. 6 — » — » 5.
» 4. 6 — » — » 7.
» 5. 6 — » — » 10.
» 6. 1 Quart. (Christus ist erstanden) . » 11.
» 7. 6 Sonaten . . » 14.
» 8. 6 Quartetten . » 16.
» 9. 6 Sonaten . . » 18.
Nr. 10. 3 Sonaten mit Doppel-Quartett . Op. 17.
» 11. 6 Sonaten . . » 20.
» 12. 6 — . . » 21.
» 13. 6 — . . » 23.
» 14. 6 — . . » 24.
» 15. 3 — 1. Lief. » 26.
» 16. 3 — 2. — » 26.
» 17. 3 Quartetten . » 19.

Violin-Quintetten.

Nr. 1. 6 Quint. f. 2 Viol., 2 Violon u. Vcll. Op. 3.
» 2. 6 Quint. . . . » 6.
Nr. 3. 1 Quint. . . . Op. 9.
» 4. 6 — . . . » 12.
» 5. 6 — . . . » 15.

Nr. 6. 6 Quint. f. 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. Op. 22.	Nr. 8. 3 Quint. . . . Op. 27.
» 7. 3 —— . . . » 25.	» 9. 1 —— . . . . » 8.

Violin-Sextetten.

Nr. 1. 6 Sextetten für 2 Vl., 2 Viola, Vcll. u. Bass. . . Op. 13.
» 2. 1 Sextett . . . . » 28.

Verschiedene Tonstücke.

Serenade (fünfstimmige) mit obligater Hoboe.
Quintett mit concertirender Flöte.
Notturno (vierstimmig) mit obligater Flöte.
—— —— mit obligater Hoboe.
6 Divertimenti a quattro.
1 Divertimento a quattro.
1 —— » ——
Concertino a quattro.
28 Divertimenti für 2 Violinen und Violoncell.

Concerte für verschiedene Instrumente.

Nr. 1. Concert für die Harfe.	Nr. 5. Concert für die Mandora (7 Stücke).
» 2. —— für die Orgel.	» 6. Concertini für die Harfe (4 Stücke).
» 3. —— für die Posaune.	
» 4. —— für das Pianof.	

Sinfonien.

Nr. 1. Sinfonie (in F).	Nr. 4. Sinfonie (in C).
» 2. —— (in D).	Un Coro a tutt' istromenti.
» 3. —— (in D).	

Siebenzehn hier nicht angeführte Messen, aus der Feder des unermüdet thätigen Tonsetzers, wurden theils von Sr. Majestät dem Kaiser abverlangt, theils sind sie, nach dem letzten Willen des Verewigten ein ausschliessliches Eigenthum jenes Kirchen-Chors, dem er noch die letzten Stunden seines Künstlerlebens weihte.

Verzeichniss der Werke

von

Johann Georg Albrechtsberger,

welche im Druck erschienen sind.

(Mit Angabe der Verleger und der Preise.)

		in C. M. fl.	kr.	Verlag von
Op. 1.	Fugen für das Pianoforte	4	—	Hummel.
		1	45	Cappi.
„ 2.	Quatuors en fugues (in D, A, B, F, C, Es) p. 2 Viol., Alt. et Vclle.	5	—	Hummel.
„ 3.	Préludes et une fugue p. l'Org. . .	3	—	—
„ 4.	Fuga (in C) per l'Organo	—	30	Cappi.
		—	15	Spehr.
„ 5.	Fuga: Do, re, mi, per l'Organo .	—	30	Cappi.
„ 6.	Fughe e Preludj per l'Organo . .	1	—	—
„ 7.	Fugues pour l'Orguè	1	30	Mollò.
„ 8.	Fugues pour l'Orgue	—	50	Artaria.
„ 9.	Fugues pour l'Orgue	1	20	—
„ 10.	Fugen für die Orgel	1	—	Haslinger.
„ 11.	Fugen für die Orgel	1	—	Cappi.
„ 12.	Prälud. für die Orgel, 1. 2. 3. Lief.	2	15	Haslinger.
„ 13.	Sextuors (in Es, G-m., D-m.) p. 2 Vl., 2 Alt., Vcll. et B. Liv. 1. . . .	2	30	Riedl.
„ 14.	Sextuors (in D, F, C) p. 2 Vl., 2 Alt., Vclle. et B. Liv. 2	2	30	—
„ 15.	Fuga (in C) p. Pianof. a 4 m. . .	—	30	Artaria.
„ 16.	Fugues pour l'Orgue	1	30	Träg.
„ 17.	Fugen für die Orgel	1	—	Haslinger.
„ 18.	Fugues pour l'Orgue	1	—	Cappi.
„ 19.	Quatuors (in G, B, Es, F, C, D-m.) per 2 Violini, Alto et Basso . .	2	30	Artaria.
„ 20.	Fugues pour le Pianoforte . . .	1	—	—
„ 21.	Quatuors (in A, D-m., G, C-m., F, B) p. 2 Vl., Alte et Basse	2	30	Riedl.

---

	in C. M. fl.	kr.	Verlag von
Prélude et Fug. pour le Pianof. à 4 m. .	—	45	Haslinger.
Präludien mit 3 oder 4 Regist. zu spielen .	—	54	Peters.
	1	30	Weigl.
Versetten für das Pianoforte	—	45	Cappi.

---

	in C. M. fl. kr.	Verlag von
Duos instr. p. Vl. et Vclle. Liv. 1. 2. . .	2 —	Peters.
Quintett (in C) p. 3 Vl., Alt et Vclle. . .	— 45	Riedl.
Sonates à 2 Choeurs (in D, G, C) p. 4 Viol. 2 Alt. et 2 Vclles.	2 —	—

Generalbass-Schule	1 —	Peters.
	1 12	Artaria.
	1 30	Cappi.
Méthode de l'accomp., trad. de l'Allemand 8.	3 —	Choron.
Ausweichungen von C-dur und C-moll in die übrigen Tonarten	— 20	Haslinger.
Inganni (Trugschlüsse). 2. L. d. Ausw. .	— 45	Peters.
	— 36	Cappi.
Unterricht über den Gebrauch der vermind. u. überm. Intervalle. 3 Lief. d. Ausw.	— 45	Peters.
	— 30	Cappi.
Kurze Regeln des reinsten Satzes. (2. Ausg.)	— 30	Haslinger.
Anweisung zur Composition	4 30	Breitkopf.
Méthode élément. de Compo. trad. de l'Allem.	5 —	Choron.
Clavierschule	1 —	Artaria.

Aus dessen Nachlass.

50 Versetten und 8 Fugen für die Orgel.		
1. Abth. Moll-Tonarten	1 30	Haslinger.
2. Abth. Dur-Tonarten	1 30	—



Im Verlag der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung
des **Tobias Haslinger** in Wien,
und auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes
wird Pränumeration angenommen
auf den

Allgemeinen
Musikalischen Anzeiger.

Redigirt von J. F. Castelli.

1838.

(Zehnter Jahrgang.)

In jeder Woche (am Donnerstage) wird eine Nummer ausgegeben.

Pränumerations-Preis:

für den ganzen Jahrgang von 52 Nummern mit Beylagen, Porträts 2c.

3 fl. Conv. M.

Dieser Allgemeine musikalische Anzeiger theilt sich in drey Rubriken:
1) in raisonnirend-beurtheilende Anzeigen von neuen interessanten Musikwerken;
2) in gedrängte Notizen über musikalische Productionen und andere Gegenstände der Tonkunst;
3) in Ankündigung der neuesten Musikalien.

Die erste Rubrik behandelt die neuen Musikwerke größeren und kleineren Umfanges, welche sowohl im In- als im Auslande erscheinen. Die Compositionen werden nach ihrem innern Gehalte, ihrer Brauchbarkeit und ihrem Effect kritisch beurtheilt. Daß dabey kein unwürdiger, ohne Gründe absprechender Ton herrsche, daß man gegen Niemand feindselig zu Felde ziehe, sondern stets die Würde der Kunst und der echten Künstler vor Augen halte, dieß ist durch die vielen bereits gelieferten kritischen Anzeigen begründet und erwiesen. Diese Anzeigen enthalten Ansichten über die Kunst, welche gewiß von Jedem, der tiefer in ihr Wesen eingeweiht ist, getheilt und als die richtigen anerkannt werden. Man könnte auch die Männer nennen, welche diese kritischen Anzeigen liefern: Es sind tüchtige, gewichtige und in der ganzen musikalischen Welt geachtete Nahmen. Aber wozu dieß? Ihre Arbeit spricht für sie. Solcher kritischer Anzeigen größeren und kleineren Umfanges sind in jedem Jahre beyläufig Einhundert fünfzig geliefert, und demnach eben so viele neu erschienene Werke besprochen worden.

Die zweyte Rubrik, nähmlich das Notizenblatt macht es sich zur Aufgabe, alle musikalischen Tagsbegebenheiten im In- und Auslande bekannt zu machen, und hat in jedem Jahre bey Tausend solcher Notizen geliefert.

Die dritte Rubrik endlich ist dazu bestimmt: Ankündigungen der von Zeit zu Zeit erschienenen neuen Musikwerke zu geben.

Sonach werden sowohl schaffende als ausübende Tonkünstler, so wie Musikfreunde überhaupt in diesem Blatte das finden, was ihr Interesse erwecken kann. Besonders kann Letzteren dieser musikalische Anzeiger zugleich als Wegweiser bey Anschaffung von Musikalien dienen.

Wiederhohlt werden die Musikverleger eingeladen, ein Exemplar ihrer neueren Werke zur Besprechung in diesen Blättern der Redaction einzusenden. Für Ankündigungen von Musikwerken, wird von der Verlagshandlung dieses Anzeigers 3 kr. Conv. M. für die Zeile oder deren Raum berechnet.

Pränumeration nehmen alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, so wie alle k. k. Postämter in den österreichischen Provinzen an.
